الرمز والرمزية
في الشعر المعاصر



دكتور محمد فتوح أحمد

دار المعارف

الرمز والرمزية
في الشعر المعاصر

تاليف

دكتور محمد فتّوح أحمد

مدرس الأدب الحديث بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة

١٩٧٧

الناشر

دار المعارف بمصر

تقـــديم

موضوع هـــذه الدراسة : « الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر » ، والرمزية هنا مفهومة بالمعنى الفنى الضيق ، أى باعتبارها طريقة فى الأداء الأدبى تعتمد على الايحاء بالأفكار والمشاعر واثارتهـــا بدلا من تقريرها أو تسميتها أو وصفها · ولم تعرف الرمزية على هـــذا الوجه الايحائى الا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وعلى وجه التحديد حين انبثق فى فرنسا تيار مثالى النزعة يستهدى فى أصوله الجمالية بخلاصة ما وصلت اليه الفلسفة المثالية الألمانية خاصا بالعمل الفنى وعلاقته بالواقع ، كمـــا يستلهم فى خصائصه الصياغية فلسفة الخلق الأدبى عند « ادجار آلان بو » ، وعناصر التعبير الموسيقى كما تجلت فى مؤلفات الموسيقار الألمانى «فاجنر» ، وهى العنـــاصر التى حاول الرمزيون بالتركيب الشعرى محاكاة طاقتهـــا الايحائية أملا فى التغلب على فقر المصادر اللغوية ·

حقا قد عرفت الآداب الأوروبية فى أطوارها التاريخية ـ كمـــا عرف الأدب العربى ـ أنماطا مختلفة من التعبير غير المباشر يقصد فيها الى استخلاص الأفكار عن طريق تمثيلها فى شخصيات وهمية أو عرضها فى قوالب وصور وأوضاع مادية ، بيد أن هذه الطريقة فى تجسيد الأفكار أو البرهنة عليهـــا لم تكن غايتها الايحاء الرحب غير المقيد بحدود الدلالة أو منطق الواقع ، بل كانت وسيلة الى تقرير معنى أو اســـتنباط مغزى خلقى أو تعليمى واضح الملامح والتخوم ، بحيث اذا وقف القارىء على عناصر الصورة أمكنه ردها ـ على سبيل التبادل ـ الى مدلولاتها المجازية المقصودة ، بل لقد يكفى الكاتب قارئه عناء هذه المحاولة فيصدر عمله أو يختمـــه بتقرير ما يريده تقريرا مباشرا ، مما ينأى بتلك الصور وأمثالها عن الرمز بمعناه الدقيق ، أى من حيث هو محاولة لاثارة مناخ نفسى فى ذات القارىء شبيه بذلك الذى أحسه الكاتب أو الشاعر ·

أما المعاصرة فى موضوع هذه الدراســـة فمقيدة ـ من حيث البداية ـ بمطالع الربع الثانى من القرن العشرين ، ثم هى ممتدة حتى تلك الفترة التى دخل بها هذا البحث طور التخطيط والصياغة ، وفهمنا للمعاصرة على هـــذا

النحو محكوم بأساسين : ثقافى وفنى ، فمن الوجهة الأولى يمكن القول بأن الثقافة العربية رغم احتكاكها بالثقافة الأوروبية منذ مستهل القرن التاسع عشر فان هذا الاحتكاك ظل خارج حدود التأثير الأدبى بمعناه المنهجى المنظم ، وهو لم يأخذ هذا الطابع الا منذ الحرب العالمية الأولى أو قبلها بقليل ، أى حين بدأ « خليل مطران » و « عبد الرحمن شكرى » وأضرابهما يطلون على قارىء الشعر فى الشرق العربى بمفهوم جديد لمنهج الابداع الشعرى وبناء القصيدة ، وحين أخذ « العقاد » و « المازنى » يصدران دستور نقد فنى – « الديوان فى النقد والأدب » – يستهدى بمعالم النقد الكبرى فى الفكر الغربى ، كما أخذ « ميخائيل نعيمة » – ممثلا للجناح المهجرى فى الأدب العربى الحديث – يطرح فى « الغربال » قيم الشعر التقليدى داعيا الى ربط القصيدة بحركة النفس واضاءتها بنور الحقيقة الانسانية ، أما الدكتوران « محمد حسين هيكل » و « طه حسين » فقد حملا عبء التعريف بالثقافة الفرنسية ، وكان لثانيهما على وجه الخصوص دور الريادة فى تطبيق منهج الفكر الديكارتى على حقل عريق من حقول التراث العربى ، نعنى الشعر الجاهلى .

من ثم يبدو موائما أن يعتبر هذا المخاض الثقافى طليعة ممهدة للأدب العربى المعاصر ، وهو أكثر مواءمة اذا حكمنا مقياسا آخر ألصق بالناحية الفنية فى هذا البحث ، ذلك أن الشعر العربى لم يظفر ببواكير رمزية واعية الا فى بدايات الربع الثانى من هذا القرن ، وفى هذه البواكير ظهر بوضوح أثر المذهب كما عرفه رواده ، وفيها كذلك يبدو قصد شعرائنا الى ذلك التأثر واحتفالهم به وسعيهم الى تنميته ، ومن ذلك التأثر المذهب الواعى تبدأ حدود المعاصرة – كما تلتزمها تلك الدراسة – عبر فترة زمنية تناهز أكثر من ثلاثين عاما .

ولقد حظى شعرنا العربى على امتداد مراحله بكثير من الكتب والدراسات ترصد ظواهره وتتعقب فنونه وتؤرخ لرجاله ، ولا ريب أن لأمثال هذه الدراسات قيمة تاريخية وفنية لا تنكر ، بيد أن كثرتها تتوجه الى معالجة الظاهرة الشعرية اما على أساس عنصرها الزمنى بأن تتناول تاريخ الشعر العربى لحقبة محدودة ، وحينذاك قد يحسب لتلك الدراسات عنايتها باستقصاء الظاهرة الشعرية استقصاء جمليا ، وقد يحسب عليها اغفالها لما بين أمشاج تلك الظاهرة من فوارق وما تتميز به من خواص ، واما على أساس الموضوع أو ما اصطلح على تسميته بالأغراض الشعرية ، فتتناول الدراسة شعر الوصف أو شعر المراثى أو النقائض وما اليها ، وقد

يؤخذ عليها آنذاك تصنيفها للظاهرة الشعرية على أساس الموضوع وحده ، على حين أن الموضوع لا يمثل غير جانب من جوانب تلك الظاهرة ، وربما كان أهم منه فى الدلالة على قيمة العمل الفنى ما يتمتع به من خصائص جمالية وصياغية من حيث هى المثل الفنية التى تشف عن المضمون أو توحى به ، وفيها يتفاوت حظ الشعراء من الأصالة والابداع ٠

وقليل من تلك الدراسات ما يتوجه الى علاج الظاهرة الشعرية بتمييز ما يختلج تحت سطحها من مذاهب وتيارات أدبيـــة ، وربما رجع ذلك الى قرب عهدنا باتجاهات الثقـــافة الغربية ومناهجها فى الحيـــاة والفن ، وهى الثقافة التى عرفت منذ أمد بعيد فكرة المذهب الأدبى بوصفه تعبيرا عاما عن وضع نفسى واجتماعى وفلسفى ، وهبت رياحها على الأدب العربى الحديث فاذا هو يشهد بالتأثير ما شهدته البيئات الأوروبية فى الأصـــل من نزعات رومانتيكية ورمزية وواقعية ان لم تبلغ من التصفية المذهبية ما بلغته تلك المذاهب فى مصادرها الأولى ، فلقد أفادت منها فى جانبيها الجمالى والفنى ٠

وللرمزية فى هذا الصدد أهمية خاصة ، اذ هى أهم مذهب فى الشعر الغنائى بعد الرومانتيكية ، وقد بعثت فى الشعر العالمى رعشة جديدة حين اعتبرته ضربا من الايحاء الباطنى والعدوى العاطفية وليس نقلا للمشـــاعر والأفكار عن طريق الدلالة الوضعية المحدودة ٠ حقـــا لم يخترع الرمزيون وسائل الايحاء فى الصياغة والموسيقى الشعرية اختراعا ، فقد كان كثـــير منها متفرقا منثورا فى آداب من قبلهم ، بيد أنهم جمعوا هذه الوســـــائل وزادوا فيها وأمدوها بصيغة مذهبية وفلسفية كان لها أبلغ الأثر فى الآداب العالمية وفى أدبنا الحديث(١) ٠ وقد وصف « البير تيبوديه » فى كتابه عن تاريخ الأدب الفرنسى تلك الثورة الدائمة التى أحدثها الرمزيون فى الكيان الأدبى حين قارن بينهم وبين الرومانتيكيين والبرناسيين قائلا : كان هـــدف الثورتين الرومانطيقية والبرناسية هو السيطرة والتنظيم والوصول الى حالة مستقرة من الحرية الشعرية ، ولكنها كانت حرية ضمن حدود ٠ غـــير أن الرمزية عودت الأدب على فكرة الثورة غير المحدودة ، على فكرة فراغ فنى ، على أنه من حق الشباب وواجبهم أن يتخطوا الجيل السابق بينما يسارعون هم نحو المطلق ٠٠٠ لقد انقسم الأدب الى أدب عادى وأدب الطليعة ، وان

---

(١) انظر تعليقا بهذا المعنى للدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث (ط ٢) ـ ص ٤٢٩ ٠

الثورة الرمزية ، وهى آخر الثورات الأدبية حتى اليوم ، قد تكون الأخيرة اطلاقا ، لانها أدخلت دافع الثورة المزمنة فى حالة الأدب الطبيعية(٢) » .

ولقد يدل على سلامة هذا الافتراض من الناحية التاريخية ما نلاحظه من أن معظم التيارات الفنية التى أعقبت الرمزية ـ كالسريالية والدادية وما اليهما من تيارات ما فوق الحقيقة والواقع ـ كانت تنمية لبعض مالا حظته هذه النظرية خاصا بالعلاقة بين الفنان والواقع والفكر والمـــادة أو الذات والموضوع ، ووجوب ربط الصورة الشعرية بحركة النفس ، بكل ما تتميز به هذه الحركة من جيشان وتلقائية .

فاذا أضفنا الى ذلك أن الايحاء فى القصيدة العربية المعاصرة ـ سواء بالرمز أو الأسطورة أو الايقاع الشعرى ـ لم يعد حدثا فرديا عابرا بل أضحى ظاهرة فنية يلجأ اليها كثير من الشعراء عن وعى بأصولها وآثارها فى العمل الشعرى فيوفقون حينا ويقفون دون الغاية حينا آخر ، لم يكن غريبا أن تكون الرمزية فى الشعر المعاصر قضية هذا البحث يتعقبها تطورا وتحليـــلا ومقارنة ، بغية ابراز ما فيها من جوانب ايجابية أو سلبية حتى يمكن الافادة من الأولى واطراح الثانية . أما قصر نطاق هذه الدراسة على الشعر وحده ، فقد يرجع الى باعث منهجى هو الرغبة فى تضييق حقل الظاهرة المدروسة ، كى يتسنى تعميقها والنفاذ منها الى نتائج لا تعوزها دقة التقويم أو خصوصية النظرة . وربما رجع ـ بعد ذلك ـ الى صلة ذاتية قديمة بين صاحب تلك الدراسة والفن الشعرى ، وهى صلة بدأت بالقراءة والتذوق وامتدت بالكتابة والممارسة ثم يرجى لها أن تخصب وتنمو بالبحث والمراجعة ، وفى الأطوار الثلاثة كانت صلة حب وقبول واعتناق ، ولولاها لكانت الرحلة فى قلب الشعر الرمزى تجربة مضنية ، ولحالت مشقتها بين هذا البحث وأن يشرف على غايته ، بدلا من أن تصبح هذه المشقة ـ كما حدث بالفعل ـ داعيـا الى البذل والاحتشاد والمتابعة .

ومصدر هذه المشقة حرص البحث على معالجة نماذج الرمز فى الشعر العربى المعاصر على ضوء فكرة الايحاء فى المذهب الرمزى ، ويقتضى هذا ممن يتصدى له وعيا دقيقا بأصول النظرية ثم بآثارها ورواســبها فى شعرنا

---

(٢) ألبير تيبوديه فى كتابه عن تاريخ الأدب الفرنسى ـ الصادر فى باريس سنة ١٩٣٦ م ـ نقلا عن : لويز بوجان : الشعر ـ ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى ـ دار الثقافة ـ بيروت سنة ١٩٦١ م ـ ص ٩٤ ـ ٩٥ .

الحديث ، كما يقتضى منه نوعا من الادراك لفلسفة المذاهب الأدبية حتى يمكن عن طريق المقارنة وضع هذه الحركة ومنجزاتها فى مكانها الصحيح من الخريطة الأدبية ، وربما اقتضى منه — فوق ذلك — قدرا من المعرفة بمناهج الدراسة النفسية والمحيط الاجتماعى والثقافى ، اذ كانت الرمزية — شأنها شأن أى مذهب أدبى — ظاهرة نفسية واجتماعية بقدر ما هى تعبير فنى ٠

ويزيد الأمر صعوبة أن مؤرخى الرمزية وناقديها فى الآداب الأوروبية حين كتبوا عنها لم يكتبوا عن نظرية تتحرك فى فراغ ، بل كان تصديهم لها — غالبا — من خلال الحديث عن كتابها وشعرائها ثم من خلال تحليلهم لنماذجها فى الأجناس الأدبية المختلفة ، ولأن من يتحدث عن الرمزية فى الشعر العربى لا يعنى من الرمزية الغربية بتفصيلاتها ومفارقاتها الدقيقة قدر ما يعنى بالأصول والملامح المشتركة ، فان اصطياد هذه الأصول من خلال التعليقات والنظرات الموزعة لا يخلو من عنت ٠ ومن أبرز شواهد ذلك كتاب البروفيسور « باورا » : « تراث الرمزية The Heritage of Symbolism » فهو لا يتوقف عند النظرية الرمزية الا ريثما ينتقل الى آثارها متمثلة فى نتاج « بول فاليرى » فى الأدب الفرنسى ، ثم « رينر ماريا ريلكه » و « ستيفان جورج » فى الأدب الألمانى ، ثم « الكسندر بلوك » فى الأدب الروسى ، « ووليم بتلر ييتس » فى الأدب الانجليزى ٠

ويختلف عنه من حيث المنهج كتاب « ليمان » المسمى « الجمال الرمزى فى فرنسا "The Symbolist Aesthetic in France" »، وهو كما يدل عنوانه أكثر اهتماما بفلسفة الجمال فى الرمزية منه بآرائها فى الصورة الشعرية ، ومحصوله — على غناه — لا يسعف دارس الشعر العربى ٠ وربما كان كتاب «تندال» : «الرمز الأدبى "The Literary Symbol"» أقرب منه الى نطاق الدراسة النقدية ، اذ كان أكثر اتكاء على مفهوم الرمز بمعناه الفنى وعلاقته بالصورة والتفرقة بينه وبين الاستعارة الرمزية ، ولولا اغفاله لتاريخ النظرية وتوزع اهتمامه التطبيقى بين المسرحية والرواية والشعر لكانت فائدته لدارس الرمزية فى الشعر العربى أدنى الى الكمال ٠

أما ماكتب عن الرمزية بالعربية فلا يتعدى حالتين : اما اللمح الاجمالى لمبادىء المذهب وتاريخه باعتباره واحدا من التضاريس الهامة فى الحيـــاة الفنية ، واما تحليل أصول النظرية مع التوفر بصفة خاصة على آثارها فى الأدب العربى ٠

فمن نماذج الحالة الأولى ما كتبه عن الرمزية الأستاذ عمر الدسوقى

في كتابه « المسرحية » ، والدكتور محمد غنيمي هلال في كتابيه « النقد الأدبي الحديث » و « الأدب المقارن » ، والدكتور احسان عباس فى كتابه « فن الشعر » ، وثلاثتهم كانوا يقصدون الى التعريف بالمذاهب والتيارات الأدبية الكبرى ، فلم يخل تعرضهم للرمزية ــ بحكم منهج البحث وموضوعه ــ من ايجاز وتركيز ، اذ كانت الرمزية خليجا صغيرا فى المحيط الكبير الذى أريد لدراساتهم أو تستوعبه ·

أما عن الرمزية والأدب العربى فلعل أبرز ما كتب حوله دراسة الدكتور درويش الجندى « الرمزية فى الأدب العربى » (القاهرة سنة ١٩٥٨ م) ، ودراسة الأستاذ أنطون غطاس كرم « الرمزية والأدب العربى الحديث » (بيروت سنة ١٩٤٩ م) · والكتاب الأول محاولة لا ينقصها الجهد والسعة معا ، قصد بها صاحبها الى تعقب الرمزية فى الأدب العربى على امتداد أطواره التاريخية بدءا من العصر الجاهلى وختاما بالعصر الحديث · فاذا تذكرنا ما صدرنا به هذا التقديم من أن الرمزية لم تعرف بمفهومها الفنى الا فى النصف الثانى من القرن الماضى ، أدركنا أن رمزية الأدب العربى القديم كما يفهمها المؤلف لا تعنى الايحاء النفسى الرحب غير المقيد أو المحدود ، بل تعنى الاشارة أو التعبير غير المباشر بكل ما يندرج تحته من ألوان المجاز الموروثة كالتشبيه والاستعارة والكناية ، وتلك نظرة تلمح من الرمزية معناها اللغوى العام وليس معناها الفنى الضيق ، حقا قد عرض المؤلف ــ فيما عرض ــ لتاريخ الحركة الرمزية فى الآداب الأوروبية ، بيد أنه حين تصدى لآثارها فى الشعر العربى الحديث كان يقنع ــ لطول الشوط ــ بايراد النماذج دون عناية كافية بتحليلها واستشفاف ما تكنه من بواعث الايحاء فى الألفاظ والصور والايقاع ، ومدى مطابقة هذه أو مفارقتها لأصول النظرية ونماذجها الأولى ·

وأكثر من تلك المحاولة التزاما بمفهوم الرمزية المعاصرة دراسة الأستاذ أنطون كرم « الرمزية والأدب العربى الحديث » ، وهى موزعة الى قسمين رئيسيين ، أولهما عن الرمزية فى الغرب تناول فيها المؤلف مفهوم الرمز وأغراضه وعوامل نشأة الرمزية وأعلامها وأدواتها الفنية فى الايحاء ، وثانيهما عن الرمزية والأدب العربى الحديث ، عرض فيه لمن حمل عبء ريادة هذا التيار من أدبائنا كتوفيق الحكيم فى الفن المسرحى وسعيد عقل فى الشعر الغنائى ، غير أن ما كان ينبغى أن يعتبر وسيلة فى تلك الدراسة ، نعنى الرمزية الغربية ، طال الحديث عنه وانبسط بحيث طغى الاهتمام به على الغاية المفترضة ، نعنى الرمزية فى الأدب العربى الحديث ، ولا ريب أن تخصيص

نحو ثلثي البحث لتفصيل عناصر النظرية وهوامشها والاكتفاء بباقيه لعرض تأثيراتها في أجناس الأدب العربى على اختلافها هو توزيع غير متكافيء ، ومن ثم بدا القسم الأخير من هذا البحث شديد الاقتضاب يعانى من كزازة التعبير واجمال التقويم وغموض الدلالة ما يجعل الافادة منه محدودة ، أما القسم الأول فيكاد يكون ترجمة لبعض ما كتبه مؤرخو الرمزية فى الآداب الأوروبية وكثير منه مقتبس ـ دون تصرف تقريبا ـ عن كتاب قيم للبروفيسور « مارتينو » بعنوان « البرناس والرمزية "Parnasse et Symbolisme ومن ثم لم يتجاوز جهد المؤلف فى هذا الصدد حدود التصنيف والنقل الأمين ، ومنهما تستمد هذه الدراسة قيمتها فى المكتبة الرمزية .

ورغم ذلك لا نشك فى أننا قد أفدنا من الكتابين المذكورين ـ فى نطاق امكانياتهما ـ كما أن بعض ما أخذناه عليهما كان له ـ من الناحية السلبية ـ فضل التنبيه والتحذير ، فحاولنا الالتزام بمفهوم الرمزية الحديثة فى النظر الى نماذج الشعر العربى المعاصر ، ما دام هذا الشعر قد تأثر بما استحدثه العصر من وسائل التفاعل بين الثقافتين العربية والغربية ، وما دامت علاقته بفن الايحاء الرمزى لم تتجل فى صورة التيار أو الموجة الأدبية الا بعد أن احتضنت الآداب الأوروبية ذلك المذهب ومنحته الصيغة الفلسفية والفنية التى أثر بها فى الاتجاهات الأدبية اللاحقة . بيد أن هذا الالتزام لم يحجب عنا حقيقة الغاية التى يرمى اليها البحث منذ البداية ، وهى التماس أصداء النظرية فى الشعر العربى سواء كانت هذه الأصداء من قبيل الاحتذاء أو التأثر غير المباشر ، ومن ثم كان تناولنا لأصول المذهب فى اطار هذه الغاية ، وكان تحديدنا لملامحه محكوما بما يشف عنه من مبادىء ومقررات عامة يمكن الاستعانة بها فى دراسة شعرنا الحديث ، أما هوامش المذهب ومفارقاته التاريخية الدقيقة فلم تكن تعنينا كثيرا وربما أغرت مؤرخ الرمزية فى الآداب الغربية ، ولكنها ـ على التحقيق ـ ليست مهمة من يدرس الرمزية فى الشعر العربى .

ولربما كان طبيعيا ـ بعد ذلك ـ أن ينتظم هذا البحث فى بابين أو قسمين كبيرين ، أولهما عن الرمزية مذهبا ، وثانيهما عن الرمزية كما تعكسها نماذج الشعر العربى المعاصر ، تسبق هذين البابين لمحة تمهيدية عن الرمزية وموقفها من المذاهب الأدبية السابقة عليها ، وعن الرمز والمحاولات التاريخية التى تصدت له ،وعن جذور الرمزية وارهاصاتها الفلسفية والفنية، وتعقبهما نظرة ختامية فى قيمة النظرية الرمزية ومدى ما وصل اليه البحث بشأنها من محصلات ونتائج .

وفى الباب الأول كان لزاما أن يقف البحث عند المنـــاخ الاجتماعى للنظرية ثم نشأتها وأطوارها بصفة عامة ، وهى وقفة قصد بها الى تصوير المسار التاريخى للرمزية تصويرا اجماليا ، مع التركيز بخاصة على امتداداتها فى الآداب العالمية ، اذ لم تكن روافد الرمزية فى شعرنا الحديث مقتصرة على مصادرها فى الأدب الفرنسى وحده • وقد استغرقت هذه الوقفة الفصل الأول من هذا الباب ، على حين كان الفصل الثانى منه محاولة لتحديد فلسفة الجمال الرمزى فى مفهوم الشعر وصلته ببقية الفنون ، وموقف الشاعر بين الالهام والصنعة ، وموقع النظرية الرمزية بين التعليمية والتأثير أو الواقع والمثال ، ثم فلسفة العلاقات والحلم الرمزى • وتتضح أهمية هذا الجانب الجمـــالى فى الرمزية اذا علمنا أنه فى الحقيقــة أساس تجديدهم فى الأداء الشعرى ، والحديث عنه ــ بهذا الاعتبار ــ مقدمة طبيعية للحديث عن الجانب الفنى من النظرية والذى خصص له الفصل الثالث والأخير من هذا الباب ، وفيه يطرح البحث هذه القضية : اذا كانت اللغة بدلالاتها الوضعية قاصرة عن استيعاب وقع الأشياء وأصدائها فى النفس الشاعرة فكيف يستطيع الشاعر أن ينقل الى الآخرين هذه الايقاعات والأصداء النفسية ؟ وقد حددت اجابة هذا السؤال وظيفة الشعر الرمزى بمفهومه الجديد ، اذ أصبحت مهمته توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقى ، وطريق ذلك الاعتماد على وسائل الايحاء فى الأصوات والتراكيب والصور والايقاع ، وبهذه الوسائل الايحائية أثرت الرمزية فى مجرى الشعر العالمى •

وقد يبدو هذا الباب من النظرة الوهلية محدود الأهمية بالنسبة لمن يعنى بالرمزية فى الشعر العربى ، بيد أنه بدون ايضاح معالم الرمزية مذهبا ما تستنى اكتشاف آثارها فى الشعر العربى ، ولكانت دراساتنا آئنذ ضربا من المغامرة الذاتية العقيمة ، وقد كان هذا الباب خلفية نظرية أفدنا منها عبر كل خطوة من الخطوات التطبيقية فى البحث ، وكثيرا ما لجأنا الى تحليل مقارن لما بين النظرية وآثارها من مفارقة ، وأحيانا كنا نكتفى بما بسطناه فى هذا الباب قناعة بتلك المقارنة الذهنية المستمرة التى تثار بمجرد القراءة الواعية •

وبعد أن انتهينا من هـــذا القسم المذهبى أو النظرى من البحث كان منطقيا أن ننتقل الى دراسة نماذج الرمزية فى الشعر العربى المعـاصر على ضوء ما سبق تحديده من أسس فنية ، فمهدنا لهـذا الباب الثانى بحديث سريع عن فكرة المذهب فى الأدب العربى القديم • أما كيف بدأ الاحتكاك بين الثقافتين العربية والأوروبية وكيف هبت رياح التأثير الرمزى على الأولى

بخاصة ، فقد أفردنا لذلك الفصل الأول من هذا الباب ، ثم قفيناه بعرض موجز لتاريخ الرمزية فى الشعر العربى المعاصر تعقبنا فيه تلك المحاولات التى حامت حول الرمزية ولم تقع فيها ، ثم وقفنا عند بداية التأثير الرمزى الحقيقى وأطواره واتجاهاته بصفة عامة • وكان الفصل الثالث تحليلا فنيا ضافيا لما أجملناه فى الفصل الثانى ، وقد لاحظنا فيه مدى المفارقة بين النظرية والتأويل ، ثم ما بين شعرائنا الذين انفعلوا بهذه النظرية عن فوارق ذاتية دقيقة تجلت فى اتجاه بعضهم الى محاكاة المذهب فى أسسه الجمالية ووسائله الفنية معا ، وجنوح بعضهم الى المثالية الرمزية تخالطها مسحة من التصوف الشرقى ، على حين يقف آخرون من الرمزية عند حدود التعبير الجزئى والصور المفردة • أما بعد الحرب العالمية الثانية فقد برزت طائفة من الشعراء انعطفت بالرمز الى كهوف النفس وأعماقها الواعية واللاواعية ، وحاولت استغلال الميثولوجيا فى الايحاء بالأفكار والمشاعر ، ورغم أن استقبالها لأصداء الرمزية كان غير مباشر ، أى عن طريق امتداداتها فى الشعر الانجليزى على وجه التحديد ، فان تأثير هذه الطائفة فى ملامح الشعر المعاصر لا يحتاج الى دليل •

ثم كان الفصل الرابع والأخير فى هذه الدراسة نظرة كلية فى الصياغة الرمزية كما تجلت آثارها فى الشعر العربى ، وهى نظرة لا تلحظ المفارقات الدقيقة بين الاتجاهات المختلفة قدر ما تلحظ وسائل الأداء فى الصورة والموسيقى الشعرية ملاحظة جملية وعلى أساس فنى محض ، ويمكن أن يقال فى أوجز عبارة أنه اذا كان الفصل السابق قد تناول الرمزية فى الشعر العربى بالتحليل فمن الطبيعى أن يتناولها هذا الفصل بالتركيب حتى لا تظل بعض خطوط الصورة موزعة أو غامضة ، اذ يمثل التحليل والتركيب معا شطرى المنهج الحديث •

على أن هذا التخطيط الذى أريد للبحث أن يلتزمه والذى تمليه طبيعة الموضوع ، لا يمثل الا الغلاف الخارجى لمنهج تلك الدراسة ، فخلفه ومعه منهج فكرى يعكس طبيعة صاحب البحث ومزاجه الفنى ، فلقد كنت ــ وما أزال ــ أومن بأن قيمة الكلمة الشاعرة رهينة باحتكاكها بأساليب التعبير العالمى فاعلة ومنفعلة ، وأن التأثر الرشيد هو الذى يفجر دفق الحياة فيما شاخ من أنماط الابداع وطرقه ، وأن لا خوف على الأدب القومى من احتوائه لتلك المؤثرات الوافدة ، ففى أصالة اللغة وعبقريتها ضمان وجودها ، وفى تراثها وواقعها الفكرى والحضارى مقياس دقيق لتمييز ما هو مخلص وصحيح من نزعات

التجديد مما هو مغرض أو مريض(٣) ، شريطة أن يصحب ذلك فكر نقدى منظم يضىء قيمة هذه النزعات ويفضح بهارجهـــا وأصباغها ، وهيهات أن يتسنى هذا الا اذا اجتازت الدراســـة الأدبية حدود الرصد التـــاريخى لسطح الظاهرة الى تحليلها واستبطانها استبطانا فنيا واعيا .

ودراستنا تلك عن الرمزية فى الشعر المعاصر خطوة على هذا السبيل ، فهى لم تمنح التطور التاريخى للظاهرة كل جهدها ، بل لعلها كانت أكثر اهتماما بتصوير الملامح الفنية والاتجاهات الرمزية وخصائصها الصياغية . والنظرة الفنية تتكىء على النموذج بأوفر مما تتكىء على استقصاء الشواهد والأمثلة ، ومم ثم كان اقتصارنا ــ بدافع منهجى ــ على أبرز نماذج الرمزية فى شعرنا المعاصر ، رغم علمنا بأن هذه النماذج ليست حصرا أو استقصاء لكل جزئيات التيار الرمزى ، وان أمكن اعتبارها صورة لأبعاده وقسماته الكبرى . وامتدادا مع هذه النظرة قد نكتفى فى ايضاح اتجـــاه معين من اتجاهات التأثير الرمزى ببعض من يمثله من الشعراء اقتناعا بأن ما تحقق فى شعر الآخرين لا يكاد يتجاوز ما حققه هؤلاء ، وقد لا تكون العلاقة بين هذه الاتجاهات علاقة التباين التام ، بل لقد يكون بينها قدر من المعالم المشتركة ، غير أن كلا منها قد انصرف بجهده الى ناحية فى الابداع الشعرى تميز بها أكثر من سواها فعرفناه بها .

وبعد .. فليس أجزى للجهد المتواضع الذى بذل فى التوفر على هذه الدراسة ومعاناة مصادرها ، من أن يكون كاتبها قد أصاب القصد حين رسم علامة على الطريق ، ومن الله التوفيق .

القاهرة فى مايو سنة ١٩٧٦ م .

محمد فتوح أحمد

---

(٣) لأصالة اللغة وأثرها فى حماية الأدب القومى ــ انظر الدكتور محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن (ط ٣) ص ١٠٥ .

تمهيـــــد

(١)

الرمزية بين المذاهب الأدبية

(رد الفعل الرمزى)

ما حدود المذهب الأدبى ؟

هل هو نزعة أدبية محضة ؟ هل هو نزعة فردية ؟ ثم هل هو نتيجة حتمية لروح العصر والمجتمع تتجلى على أيدىالكتاب والشعراء حين يستجيبون - عن اقتناع - لثقافة العصر ورسالة الانسانية ؟ أو أنه نشاط دعائى يأتى من خارج الأديب فرضا والزاما ؟

يقرر باورا C.M. Bowra أن من الخطر أن نتحدث عن تيارات أدبية ... انها بمثابة الفكرة التى تهب ترفدها رياح قوية .. أقوى من أن تقدر حركاتها أو تقاس ، ويزيد الأمر صعوبة أن ذاتية الأديب تقاوم دائما من يحاول الحاقه بهذه الضميمة أو تلك ، أو من يحاول التمثيل بهـــا نموذجا لقاعدة(١) .

واشارة « باورا » هذه لا تعنى سوى التحذير من خطر التعميم الذى يقع فيه بعض النقاد حين يحاولون التمـــاس فـــروق حادة بين المذاهب أو التيارات الأدبية ، ولكنها لا تمنع من استشفاف تلك الروح العـــامة التى تربط بين مجموعة ما من الكتاب والشعراء ، وان بقى لكل منهم - بعد ذلك - نوع من الاستقلال والذاتية .

والمذهب الأدبى بذلك تيار عام يفرضه العصر على كتـــابه ومفكريه ليعبروا عنه تعبيرا يلتقى فيه الاقتناع الداخلى يقيم ذلك العصر ايمانا بها أو رفضا لهـــا ، وتنبع عموميته من عمومية الحـــالة النفسية التى يمثلها عنـــد أبناء المجتمع الواحد ، ومن هنا يكون تشابه الأفكار والمبادىء عند أدباء

---

1) C.M. Bowra; The Heritage of Symbolism, 6,Edition, London, 1959, P.1.

مذهب ما تشابها عفويا يمليه الاحساس العام بنبض العصر والمجتمع احساسا لا تؤثر فيه المعطيات الخارجية الا بقدر وقعها فى نفوس الكتاب والمفكرين ، وقد يكون ذلك بالرفض لها أو التمرد عليها، ومن ثم كان مذهب كالرومنتيكية ثورة ضد قيم العصر الكلاسيكى فى جانبيها الانسانى والأدبى(٢) كما كانت الرمزية رد فعل ضد العاطفية الرومانتيكية المسرفة ، والنزعة الوضعية التى مثلتها الواقعية(٣) .

ولكى نتبين بوضوح مدى المفارقة بين الرمزية والمذاهب الأدبية السابقة عليها ـ أولا ـ ثم لكى نستطيع تقدير ما أضافته الى التراث الأدبى ـ ثانيا ـ سنكشف ـ فى ايجاز ـ عن المحتوى العام لتلك التيارات الأدبية التى مهدت للرمزية ايجابا أو سلبا .

ففى القرن السادس عشر أخذ الايطاليون فى التمهيد للمذهب الكلاسيكى بترجمة التراث الاغريقى ممثلا فى « فن الشعر » لأرسطو ثم بترجمة التراث الرومانى ممثلا فى « فن الشعر » لهوارس (٦٥ ـ ٨ قم) ثم بشرحهما والأخذ عنهما بل واحتذائهما من حيث المنهج والأفكار ، وفى كل هذا اتضحت المعالم الأولى للمذهب الكلاسيكى ، ولكن هذه المعالم لم تكن كافية لخلق أدب كلاسيكى فى مجال الابداع ، الامر الذى لم يتم الا بعد أن احتضنت فرنسا ذلك التيار خلال القرن السابع عشر وأمدته بالصيغة المذهبية الكاملة ومنها انتقل الى كل من انجلترا وألمانيا(٤) .

وقد ساعدت مجموعة من العوامل على أن تمثل « فرنسا » منذ ذلك الحين دور الوسيط بين الحضارة الاوروبية ـ وهى تستقبل مرحلة ازدهارها ـ وغيرها من الحضارات والثقافات العالمية . ومن بين هذه العوامل ما شهدته فرنسا » فى القرن السابع عشر من تفوق مادى وأدبى كان انعكاسا مباشرا

---

(٢) انظر فى هذا : د. محمد مندور : فى الأدب والنقد (ط ١ لجنة التأليف والترجمة والنشر) ص ١٠٤ ، ١٠٥ ، د. محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ط ٣ ص ٣٧٤ (الانجلو سنة ١٩٦٢ م) .

(٣) «Symbolists» in «Encyclopedia Britannica» Fourteenth edition, V. 21. P. 701.

(٤) انظر : د. محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ط ٣ ص ٣٧٥ ـ ٣٧٧ ، حسيب الحلوى : الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى ـ حلب سنة ١٩٥٢ ص ٧٧ ـ ٨٩ ، د. محمد مندور : محاضرات فى الأدب ومذاهبه ، القاهرة سنة ١٩٥٥ معهد الدراسات العربية العالية ص ٢٩ .

لقوتها السياسية ، حتى ليقرر الناقد الفرنسي « تين Taine" » أن فرنسا أخذت منذ ذلك الحين تمثل الدور نفسه الذى مثلته ايطاليا فى القرن السادس عشر بالنسبة للبلاد الأوروبية ، بل انالمؤرخ الانجليزى « ماكولى Macouly " لا يجد حرجا فى الاعتراف بهذه الحقيقة حين يذكر أن فرنسا منذ ذلك الحين أضحت تصدر قوانينها الأدبية الى العالم أجمع بفضـــل تأثير لويس الرابع عشر وتشجيعه ماديا ومعنويا للحركة الثقافية فى بلاده ٠٠٠٠ ان القرن السابع عشر بالنسبة لفرنسا هـــو « القرن العظيم "le grand siécle كما يدعوه الفرنسيون ٠

أضف الى ذلك عاملا آخر ــ وان كان غير مباشر ــ هو هجرة الكثير من الفرنسيين ــ نتيجة اضطهاد « لويس الرابع عشر » للعقيدة البروتستانية ــ الى الأقطار الأوروبية الاخرى حاملين معهم خلاصة الفكر الفرنسى فى عهده الذهبى(٥) ٠

فى هذا المناخ الاجتماعى ترعرعت الكلاسيكية وثبتت مبادئها التى كانت ــ فى مجملها ــ تعبيرا عن الفكر الارستقراطي فى الحضارة الأوربية ٠ ويمكن اجمال هذه المبادىء فى ثلاثة أصول عامة :

أولا : أن العقل أساس كل فلسفة فى الجمال والأدب ، والعقل هنا لا يعنى صواب الرأى الفردى فحسب ، بل يعنى كذلك موافقة هذا الـــرأى للتقاليد والعرف السائد ، ويترتب عليه أن الشاعر أو الأديب ينبغى الا يتناولالا ماهو مشترك وعام منالحقائق الانسانية التى لاتتفاوت ولا تتناقض، ولأن التراث اليونانى والرومانى نموذج لهذا الوضوح والانسجام العقليين فانه يجب احتذاؤه فى أطيب نماذجه ٠

وقد عزز من هذه النزعة الكلاسيكية الراجعة أساسا الى أرسطو ، الفلسفة الديكاريتة العقلية ، مع فارق أن نزعة « ديكارت » شكية تضع كل فكرة سابقة ــ فيما سماه بأفكارالمرضعات ــ أمام علامةاستفهام، بينما النزعة العقلية الكلاسيكية نزعة دوجماطيقية dogmatic تتخذ العقل وسيلة لتقرير ما هو كائن بالفعل من مواضـــعات اجتماعية وخلقية(٦) ، وهـــو ما

---

(٥) حسيب الحلوى : الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى ص ٢١٨ ٠

(٦) انظر : الأستاذ عمر الدسوقى : المسرحية ط ٣ ص ٩٦ ــ ٩٧ (دار الفكر العربى) د٠ محمد مندور : في الأدب والنقد ط ١ ص ١٠٨ ، د٠ محمد مندور : محاضرات في الأدب ومذاهبه ص ٣٢ ــ ٣٣ ، حسيب الحلوى : الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى ص ٧٧ ــ ٨٩ ، د٠ محمد مصطفى بدوى : كولردج (دار المعارف سلسلة نوابغ الفكر الغربى «١٥») ص٤٤ـ٤٥ ٠

نستخلصه من قول الشـــاعر الانجليزى « بوب » فى احدى مقطـــوعاته الشعرية :

ان قواعـــد الأقـــدمين ليست مخترعـــة
انها الطبيعة ماتزال ٠٠ ولكنها الطبيعة منظمة(٧)

ثانيا : ركائز القيم الفنية والأخلاقية والاجتماعية هى : الجمال والخير والحق وفيها تتجمع كل أشعة الفلسفات فى تلك الميادين ، واذا كان العقل « محور » الأدب الكلاسيكى فان هدفه ـ بتسلسل منطقى يتفق مع وضوح أفكارهم ـ هو الحقيقة ، والحقيقة فى نظرهم عرفية وعامة ومطلقة لا تتـــأثر بالمناخات الزمانية والمكانية ، ومن هنا كان الأدب الكلاسيكى أدب كليات لا مكان فيها للشذوذ ، أدب نماذج لا أدب أفراد(٨) ٠

ثالثا : غاية الأدب ترسيخ القيم الخلقية والدينية والاجتماعية ، والشعر الحق هو ما يجمع بين المتعة والفائدة وينتصر فيه الحق على الباطل ـ كمـــا يقول بوالو Boileau ـ والخير والشر فيه مقـــدران بدقة ، والمســـافات الاجتماعية ثابتة: لا يرتفع وضيع ولا يتضع رفيع، والارادةهى سيدةالعواطف فاذا ما نشب صراع بين العاطفة والواجب فالطبيعى أن يتغلب الواجب ايمانا بالعقل والحقيقة المطلقة(٩) ٠

وكما لاحظنا أن النزعة العقلية الكلاسيكية كانت دوجماطيقية لا شكية، يمكننا ملاحظة أن نزعتهم الخلقية كانت تقريرية لا انشائية ، وبعبارة أخرى أن الحقيقة الخلقية عندهم كانت ذريعة لخدمة أهداف ارستقراطية وترسيخ ما هو سائد فعلا من قيم أملتها مصالح الطبقة المتسلطة ٠

وقد كانت لهذه الأصول الثلاثة آثار مباشرة فى الأدب الكلاسيكى ، فكان الشعر عندهم « لغة العقل » ، بريئا من الخيـــال الجامح ، والنزعات الفردية ، والعواطف الجياشة ، ونادوا بأن المعول فى الفن عـــلى الصنعة لا الالهام ، لأن الحقيقة ـ وهى موضوع الأدب ـ أمر مشترك ومعلوم سلفا ،

---

(٧) René Wellek, A History of Modern criticism, New Haven 1955 P. 3.

(٨) الاستاذ عمر الدسوقى : المسرحية ص ١٠٠ ، د٠ هلال : الأدب المقارن ص ٣٦ ، حسيب الحلوى : الأدب الفرنسى ص ٧٧ ، ٨٩ ٠

(٩) د٠ هلال : الأدب المقارن ص ٣٨ ـ ٣٩ ، حسيب الحلوى : الأدب الفرنسى ص ٧٧ ، ٨٩ ، محمد مصطفى بدوى : كولردج ص ٤٤ ـ ٤٥ ٠

وانما التفاوت فى مستوات الابداع بالجهد الفنى والمعاناة الصياغية ، ومن هنا بدأ ما لا زلنا نشهد آثاره حتى اليـوم من تفرقة تحكمية بين الشـكل والمضمون ، وأصبحت الاهتمامات الشكلية وحدها محور عناية الشاعر(١٠) ٠

ومثلما كانت الكلاسـيكية تعبـيرا عن روح عصرها وقيمـه كانت الرومانتيكية مظهرا لذلك المخـاض العظيم الذى اعترى نواحى النشـاط الانسانى منذ أخريات القرن الثامن عشر من ناحيـة التعمق فى الدراسة النظرية والعملية وبناء الأخيرة بوجه خاص على أساس منهجى ، ثم من حيث بدء ظهور المخترعات الحديثة ، كما كانت ثورة ضد الكلاسيكية فى جانبيها الانسانى والأدبى ٠

وكان لانجلترا فضل احتضان هذا المذهب قبل غيرها من البلاد الأوربية اذ ينتهى فيها العصر الكلاسيكى ما بين عامى ١٧٨٠ ـ ١٧٩٨ بينما تبدأ الحركة الرومانتيكية بنشر « الأغانى الراقصة » لوردزويرث وكولردج سنة ١٧٩٨ م وتبلغ أوج ازدهارها فى الثلاثين عاما الأولى من القرن التـاسع عشر(١١) ٠

وفى الوقت نفسه تقريبا ظهرت الرومانتيكية فى ألمانيا ، ويبدو أن طبيعة البيئة فى البلاد الشمالية بما يغلب عليها من الغموض وجموح الخيال وثراء العاطفة كانت من العوامل التى ساعدت على نشأة المذهب فى انجلترا ثم فى ألمانيا قبل غيرهما من البلاد الأوربية(١٢) ، ومنهما انتقلت الرومانتيكية الى فرنسا ثم الى أسبانيا وايطاليا ٠

والحق أن الرومانتيكية لم تكن لتستطيع التغلب على الوضوح الكلاسيكى المنسجم مع المزاج المعتدل الذى يتمتع به الذوق الفرنسى ، لولا ذلك التيار العاطفى الذى مهد به « جان جاك روسو » للرومانتيكية بثورته على جميع القيود والمواضعات ودعوته للعودة الى الطبيعة والفطرة ، مما هيأ للتيار الوافد مزيدا من السيطرة والقوة ، خاصة بعد نشوب الثورة الفرنسية وهجرة بعض الكتاب الفرنسيين الى انجلترا وألمانيا والعودة منهما بانطباعات رومانتيكية تمثلت فيما كتبته مدام دى ستايل M. de Steal « عن ألمانيا »

(١٠) د٠ هلال : الأدب المقارن ص ٣٢ ـ ٣٣ ، د٠ محمد مصطفى بدوى: كولردج ص٤٩ ٠
(١١) الأستاذ عمر الدسوقى : المسرحية ط ٢ ص ١٧٨ ٠
(١٢) انظر : د٠ محمد مندور : محاضرات فى الأدب ومذاهبه ص ٤٠ ـ ٤١ ٠

De l'Allemagne وفى ترجمة شاتوبريان Chateaubriant للفردوس المفقود لملتون(١٣) ٠

ولأن المذهب الأدبى – كما أوضحنا سابقا – تعبير عن وضع نفسى واجتماعى جديد ورفض لبعض القيم الفنية والاجتماعية السائدة ، كانت الرومانتيكية تمردا على الخضوع الكلاسيكى لسيطرة العقل ، واستسلاما لما يوحيه « القلب » بوصفه منبع الالهام والهادى الذى لا يخطىء ، اذ هو موطن الشعور ومكان الضمير(١٤) ، كما كانت دعوة الى تأسيس الفلسفة الجمالية على العاطفة فى معناها الانسانى ، لأنه « لا حقيقة سوى الجمال ولا جمال بدون حقيقة » كما يقول الفرد دى موسيه(١٥) ، ولأن العاطفة ليست شرا – كما كان يرى الكلاسيكيون – بل هى مرآة الجمال الذى يحلمون به ثورة على المواضعات الاجتماعية الظالمة ونشدانا للحقوق الانسانية المهضومة ، ومن هنا لم تعد غاية الأدب خلقية تربوية بل أصبحت رؤيا عاطفية يظهر فيها المجتمع خلقا جديدا ٠

على أن خلاصة الفكر الرومانتيكى تمثلت بشكل عام فى ثورته على المواضعات الاجتماعية والخلقية والفكرية التى كانت الكلاسيكية تعبيرا عنها ، وذلك أن كل شىء كان يمثل فى نظر الرومانتيكيين علامة استفهام كبرى عليهم هم أن يجدوا الاجابة عنها ، ولم تكن غير هدم كل ما هو طفيلى فى المجتمع : الأرستقراطية النبيلة ، والأخلاق الفاسدة والظلم الاجتماعى ، وبذلك يسروا الطريق أمام الطبقة الوسطى التى بدت تغير المسافات الاجتماعية منذ أخريات القرن الثامن عشر على أثر التقدم العلى والاكتشافات الكبرى ، ومن هنا تطور – كما يقرر سارتر J.P. Sartre – وضع الكاتب ووظيفته الاجتماعية ، « ففى القرن الثامن عشر كان وجود أرستقراطية الدم والنسب يبسط كل شىء : كان الكاتب المحترف – مهما يكن أصله – يعقد الصلات المباشرة معها متخطيا البورجوازية ٠ كان يعيش تابعا لطبقة النبلاء التى كانت تؤويه أو تسجنه وكان يستمد منها عائداته وكرامته الاجتماعية على حد سواء(١٦) » ، ولذلك كان عليه أن يقيم نفسه مدافعا عن

---

(١٣) انظر : د٠ محمد مندور : فى الأدب والنقد ص ١١١ – ١١٥ ٠

(١٤) الدكتور محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ص ٣٤ ٠

(١٥) المرجع السابق ص ٣٧ ٠

(١٦) جان بول سارتر : « بودلير » ترجمة جورج طرابيشى – دار الآداب ببيروت ط ٦ سنة ١٩٦٥ ص ١٤٩ ٠

قيم الارستقراطية وأخلاقياتها « فلا يشك انسان جهرة فى وجود الله كما لا يشك فى حق الملك الالهى »(١٧) ، أما موقف الكاتب الرومانتيكى فقد أملته اعتبارات جديدة ليس أقلها انهيار تلك الطبقة النبيلة واستيلاء الطبقة البرجوازية ـ بالثورة ـ على مقاليد الأمور ، فكان على الكاتب أن يبحث لنفسه عن « مبررات جديدة » كما كان على البرجوازية نفسها أن تقلد الكاتب كرامته الجديدة(١٨) .

واذن فالأدب الرومانتيكى هو أدب الفقراء والمظلومين الذين احتلوا موطن القلب فى التشكيل الاجتماعى الجديد ، ثم هو أدب الثورة على ما تعفن من قيم ومواضعات أخلاقية واجتماعية ، ثم هو أدب التحرر الفكرى والسياسى ، وهو بعد ذلك كله أدب الفرد والعبقرية الفردية و « الحرية فى الفن » كما يقول فيكتور هوجو Victor Hugo (١٩) . وكما كان التقدم العلمى فى القرن التاسع عشر باعثا على ثقة الرومانتيكيين فى النهضة الوليدة وتفاؤلهم بما يمكن أن تقدم للانسانية .. كان فى النهاية من أسباب انهيار نظريتهم فى الفكر والفن وان ظل لهم بعد ذلك فضل التمهيد لكل ما تلا من مذاهب واتجاهات فى الفن والأدب(٢٠) .

ففى أواسط القرن التاسع عشر أفلت زمام المجتمع من الأدب الى العلم وجنحت الأحداث السياسية بالعقول نحو المادية ، وبدأ رد الفعل ضد « الانسان الرومانتيكى » ليحل محله « الانسان الواقعى » نتيجة للنمو الصناعى وازدياد ثروة الطبقة الوسطى ، ومن هنا تضاءلت النزعة المثالية الصوفية لتفسح المجال للنزعة الايجابية الوضعية Positivism ، وأصبح القوم ـ كما يقرر لانسون ـ ما بين وضعى وعلمى وشاك شهوانى ، أو مادى(٢١) .

هكذا كان الازدهار العلمى سببا فى نشأة الايمان الرومانتيكى بالفرد ومستقبله فى ظل المناخ الصناعى الجديد ، ثم كان سببا فى القضاء على هذا

---

(١٧) جان بول سارتر : ما الأدب : ترجمة د. هلال ، الانجلو سنة ١٩٦١ ص ١٠٧ .

(١٨) سارتر : بودلير ص ١٥٠ .

(١٩) مقولة « هوجو » هذه نقلا عن : د. غنيمى هلال : الأدب المقارن ص ٤٢ .

(٢٠) السابق ص ٥١ .

(٢١) جوستاف لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ ٢ ترجمة : د. محمود قاسم ص ٢٨١ (القاهرة سنة ١٩٦٢) .

الايمان بانزال الخيال من فوق عرشه الى أرض الواقع الذى يخضر كل يوم بمصنع جديد !!

وعلى أنقاض الرومانتيكية ـ قام المذهب البرناسى (فى الشعر) والواقعى فى المسرح والقصة تمدهما منابع مختلفة تمثلت فيما أشرنا اليه من نهضة علمية وصناعية ثم فيما كتبه بعض المفكرين يحـــاولون به فلسفة الكون والانسان على نحو منهجى وتجريبى ، ونعنى بهذا ما كتبه تشارلس داروين Charles Darwin (١٨٠٩ ـ ١٨٨٢) ١٨٥٩ م عن « أصـــل الأنواع أو الاحتفاظ بالجنس الأصلح فى صراع الحياة » ، والذى قفاه بعـــد اثنى عشر عاما بمؤلفه الذى أثار دويا ، نعنى كتابه « Descent of Man ـ تسلسل الانسان » •

ويشبهه أرنست رينان من حيث النزعة العلمية فى الفكر والمنهـــج (١٨٢٣ ـ ١٨٩٢) وفيما كتبه عن « حياة المسيح Vie de Jesus (١٨٦٣) يتجلى ايمان مطلق بالعلم وثقة بالغة فى حتمية الظواهر(٢٢) •

وقد تبلورت هذه النزعة العلمية فىالفلسفة الوضعية Positivism التى أسسها أوجست كونت (١٧٩٨ ـ ١٨٧٣) والفلسفة التجريبيـــة Experimental على يد جون ستيوارت مل John Stuart Mill (١٧٠٦ ـ ١٨٧٣) وفيهما يبدو الايمان بمستقبل العلوم التجريبية وقدرتها على اكتناه الحقائق والمعارف اليقينية دون خشية من الزلل أو الانحراف(٢٣) •

وسرعان ما ظهر واضحا أثر تلك النزعة العلمية فيما كتبه ودعا اليه أعلام الشعر البرناسى(٢٤) والمذهب الواقعى عموما وبخاصة ليكونت دى ليل

---

(٢٢) انظر : هـ• أ• فشر : تاريخ أوربا فى العصر الحديث ص ٣٢٢ ـ ٣٢٤ ، ط ٣ دار المعارف بمصر، وكذلك

I. Srewart, Poetry in France and England, London, 1931, P. 136.

وكذلك : د• هلال : الأدب المقارن ص ٥١ ـ ٥٢ •

(٢٣) انظر : د• هلال : الأدب المقارن ص ٣٨٨ •

(٢٤) نسبة الى جبل « بارناس » موطن الاله أبولو وآلهة الفنون فى الأساطير اليونانية القديمة وفى هذه التسمية ما يشير الى عناية البرناسيين بكمال الصـــياغة الفنية مثلما كان اليونانيون يعنون بالجمال الشكلى فى الفن ، وقد أتت التسمية أصلا على يد أحد الناشرين حين أطلق على احدى مجموعاتهم الشعرية اسم « البرناس المعاصر » انظر : د• هلال : الأدب المقارن ص ٣٨٥ ، د• مندور : محاضرات فى الأدب ومذاهبه ص ٧٠ •

Lecont de lisle الذى أراد أن يرد الى الشعر اعتباره « بتزويجه بالعلم » وربطه لا بالتجربة الانسانية المباشرة ــ بل بأفكار عصره(٢٥) ٠

وكما استمدت نظرية الشعر البرناسى من الفلسفة الوضعية والتجريبية كان لفلسفة كانت (١٧٢٤ ــ ١٨٠٤) المثالية أثرها فى مفهوم الجمال عند البرناسيين وبخاصة فيما يتعلق بالتفرقة بين الجمال فى ذاته والمنفعة ، وتمثل الجمال المحض فى الشكل المجرد ، ويبدو هذا التأثير واضحا فى ايمانهم باستقلال الفن عن كل غاية ٠ يقول جوتييه Theophile Gautier : « كل فنان يهدف الى ما سوى الجمال فليس بفنان فيما نرى » ، ومن هنا تتحد الفكرة والشكل فى العمل الفنى ، لأن « كل عمل فكرى لا تتوفر فيه شروط خلق جمال حى لا يمكن أن يغدو فنا » كما يقول دى ليل(٢٦) ، ولأن « جمال الفكرة غير منفصل عن جمال التعبير » فيما يرى فلوبير(٢٧) ٠

والمذهب البرناسى بهذا المفهوم ليس الا تطبيقا لنزعة « الفن للفن "Art for Art" » فى ايمانها بأن « الفن ينبغى أن يخلق ــ مستقلا عن الحياة ــ الجمال الشكلى الذى هو غاية فى ذاته »(٢٨) ، ومن هنا كان الحاح البرناسيين على موضوعية الصورة الأدبية ، وحيدة الشاعر وتجرده ازاءها ، وتقديم الرؤى العاطفية فى داخل اطار من العمومية تشف عن المشاعر ولا تقررها ، كما نرى فى شعر « ليكونت دى ليل » الذى تكمن القيمة الحقيقية لشعره فى « البلاستيكية الصافية التى يتسم بها »(٢٩) ٠

واذا كان التيار البرناسى قد لجأ الى التعبير الموضوعى بدلا من التعبير الذاتى ، لقد كان هذا عونا لجيل الأدباء والشعراء على الهرب من عاطفية الرومانتيكيين المسرفة ومادية المجتمع الغالية(٣٠) ٠ وليس ببعيد عن هذا التيار ــ على الأقل من حيث النزعة العملية ــ تلك الصور التى تشكل بها المذهب الواقعى فى ميدانى القصة والمسرحية ، فقد دعا الواقعيون الى تأليف القصة أو المسرحية على أساس الملاحظة الدقيقة لما يحيط بالكاتب من مظاهر طبيعية وانسانية ، كما دعوا ــ مثلما دعا البرناسيون ــ الى

---

(٢٥) Jeon Stewart, Poetry in France and England, London, 1931, P 136.

(٢٦) د٠ محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ط ٣ ص ٣٨٧ ٠

(٢٧) عمر الدسوقى : المسرحية ص ٢٥٠ ــ ٢٥١ ٠

(٢٨) Stewart, Poetry in France and England, P. 137.

(٢٩) المرجع السابق ص ١٣٨ ٠

(٣٠) السابق ص ١٣٦ ٠

موضوعية العمـــل الفنى وتجرد الكاتب ، بل ان أحد أعلامهم (اميل زولا E. Zola) دعا الى حتمية أن يصل الكاتب فى قصصه الى نتائج تؤيدها التجربة العلمية ، وما العمل الادبى بذلك الا « التجربة التى بها يحرك شخصياته فى دائرة وقائع خاصة ليبرهن على أن توالى الحقائق يتم طبقاً لما أدت اليه الوقائع المدروسه فى العلوم »(٣١) ·

وبقانون الحياة والموت الذى لا يتخلف ، وبتغير الظروف الاجتماعيـــة والثقافية مر المذهب الطبيعى(٣٢) Naturalism (البرناسى فى الشعر والواقعى فى القصة والمسرحية) بما تمر به المذاهب الادبيـة عادة : ميلاد فازدهار فذبول ، وقد تمت هذه الدورة فى الثمانينيات من القرن الماضى وعلى وجه التحديد ــ كما يقول لانسون ــ سنة ١٨٨٩ م حين بلغ الأدب الطبيعى غايته ووصل الى حال من الجمود أدت بالكتاب الفرنسيين الى العودة لتذوق التحليل النفسى والنزوع الى الأسرار ، وغريزة المشاركة الوجدانية(٣٣) وكل ما من شأنه أن يكون مثاليا أو باطنيا ·

ولكن انهيار نزعة فكرية ــ أيا كانت ــ وبخاصة اذا تمثلت هذه النزعة فى تيار مذهبى محدد لا يحدث بين يوم وليلة ، فللافكار قدرة عجيبة على التنفس والحياة كما أن لها مسارا غامضا فى العقل الثقافى للأمة والمجتمع لا يمكن تحديده أو التحكم فيه ، ولذلك كانت نهـاية « الطبيعية » مسبوقة بنذر بعيدة ترجع الى سنة ١٨٨٠ م وما بعدها حين بدأت صفوة الشباب من الادباء الطبيعيين أنفسهم تحس بالحاجة الى التحرر من ربقة هذا المذهب وتجاوزه · وقد اتخذ هذا شكل محاولات تمثلت فى :

* كشف (فوجيه) سنة ١٨٨٦ فى « القصة الروسية » عن وجود أدب يشعر بالعطف العميق تجاه الآلام الانسانية ويبدى قلقه أمام سر القدر المحتوم ·

* فى سنة ١٨٨٧ انتهزت مجموعة طليعية من شبان المذهب الطبيعى

---

(٣١) النص نقلا عن : د· هلال : الأدب المقارن ط ٣ ص ٣٩٣ ·

(٣٢) هكذا يسميه لانسون جامعا بين المذهب البرناسى فى الشعر والواقعى فى القصـــة والمسرحية غير ملق بالا الى أن مصطلح الطبيعية يكاد يختص بالنزعة التجريبية عند « زولا » ــ انظر لانسون : تاريخ الادب الفرنسى مجلد ٢ ترجمة الدكتور محمود قاسم : الفصول ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ·

(٣٣) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ ٢ ترجمة د· محمود قاسم ص ٤٥٧ ·

الفرصة فتخلوا عن أستاذهم « زولا » وجددوا مبادئهم فى بيان كانت له ضجة كبرى .

* سنة ١٨٨٨ بدأ « بارس "Barrés" » يكتب ألوانا مختلفة غريبة عن « تقديس الذات » .

* وفى سنة ١٨٨٩ ألف بورجيه قصة « التابع » le Disciple وبها يعالج مسئولية المفكر . وفى هذا كله بدأ اهتمام الكتاب يتجه من جديد نحو آمال الضمير وضروب القلق الانسانى(٣٤) .

انهار – اذن – المذهب الواقعي والبرناسي ، ومع ذلك فيجب أن نحذر من هذا التعميم ، لأننا نعلم أن موت مذهب ما لا يعنى موت كل آثاره ، فلا غرو أن وجدنا من أدباء العصر الرمزى من هم ذوو نزعة واقعية ، بل لقد ظهر فى ذلك العصر بعض أدباء رومانتيكيين بمعنى هذه الكلمة(٣٥) .

وقد واكب انهيار المذهب الواقعي فى تلك الفترة ظهور مذهب جديد بدأت بواكيره على يد شارل بودلير Charles Baudelaire فى ديوانه « أزهار الشر "Les Fleurs du Mal" سنة ١٨٥٧(٣٦) وتبلورت أسسه واتجاهاته فى مؤلفات مجموعة من الشعراء الفرنسيين أخذوا يكتبون منذ سنة ١٨٨٠(٣٧) م ... ونعنى بذلك المذهب الرمزى .

ورغم ما فى الحركة الرمزية من جوانب ايجابية على المستويين : الجمالى والفنى – كما سنرى فيما بعد – لا نستطيع أن ننكر أنها نشأت فى الأصل رد فعل ضد ما سبقها من تيارات أدبية ، وبخاصة التيار الرومانتيكى والتيار البرناسى ، وهو أمر يعترف به الرمزيون أنفسهم : « لقد كانت مذاهب القدماء ترتبط بتعاليم بوالو المؤسسة على استعمال العقل وحده : العقل الجدلى ، والتزام الوضوح التام . قواعد يطبقونها على النثر والشعر دون تمييز ، ولم يفكرو فى البحث عن أصول الشعر خارج دائرة المقياس الأدبى النثرى الضيقة ، لم يفكروا فى البحث عنها فى أعماق الفنون جميعا » .

---

(٣٤) المرجع السابق ص ٤٥٩ .

(٣٥) راجع الفصل الثانى والثالث فى الجزء السابع من تاريخ الأدب الفرنسى مجلد ٢

(٣٦) شارل بودلير – أزهار الشر – مقدمة بقلم محمد أمين حسونة ص ٢٤ (الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٩٦١) .

(٣٧) الطبعة الرابعة عشر من المجلد ٢١ من Encyclopedia Britannica مادة symbolists

ويمضى هنرى بريمون ـ صاحب كتاب « الشعر الصافى » وأحد تلامذة الرمزية اللامعين ـ قائلا : عند الرمزيين ميل سعيد الى الانعتاق من القوالب الجامدة : من تصوير البرناسيين والأســـاليب الخطابية التى لم يســتطع التخلص منها الرومانطيقيون »(٣٨) •

والحق أن الرومانتيكية لم تكن لتوائم حس الشعراء النــاشئين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ســواء فى جانبيهـا : الشكلى أو الموضوعى ، فعلى مستوى الشكل انتهت الرومانتيكية الى قوالب من التعبير العادى والمجازات المألوفة والموسيقى الجهيرة التى تفتقد الانسجام بين المبنى ودفقة الشعور ، وعلى مستوى الموضوع ظلت الرومانتيكية على الســطح العاطفى للذات دون نفاذ الى أعماقها ، وبالمثل لم تستطع أن تتخلص تماما من حدود العالم المادى ومعطيات الحس ، ومن هنا جاءت صورها الأدبية محددة المعالم ليس فيها كثافة الشعور ولا صفاء الرؤيا • يقول بودلير :

ان عددا من الشعراء المشهرين المجيدين تقاسموا معظم مناطق الشعر المزدهرة فيما بينهم فعلى أن أضع غيرما وضعوا »(٣٩) • وبالفعل وضــع الرمزيون غير ما وضع الرومانتيكيون فجددوا شباب اللغة وحطموا رتابة الأسلوب ونفذوا الى ما تحت سطح الذات فى محاولة لاستبار عوالم اللاشعور، وخلقوا من نثريات الواقع وحدة تتحول فيها المادة الى فكرة والفوضى الى نظام •

وكما كانت الرمزية تمردا على خطابية الرومانتيكية كانت رد فعل ضد جمود المذهب الطبيعى والوضوح الصارم فى المذهب البرناسى(٤٠) (١٨٦٦ ـ ١٨٧٦) وشكليته الجافة(٤١) ، ورغم أن قوة هذا التيار الرمزى كانت غير كافية ـ بداهة ـ لايقاف الحركة الواقعية تماما ـ رغم هذا كانت قادرة على أن تحد منها(٤٢) •

---

(٣٨) نقلا عن : روز غريب : النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ص ١٠٨ بـيروت ١٩٥٢ •

(٣٩) أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٣٠ (بيروت ـ لبنـان ١٩٤٩) •

(٤٠) مادة Symbolists فى الطبعة الرابعة عشر من المجلد ٢١ : Encyclopedia Britannica

(٤١) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ ٢ ص ٤٦٢ ـ ٤٦٣ •

(٤٢) P. Martino, Parnasse et Symbolisme, 5 édition, Paris, 1938, P. 138.

ومع ذلك لم يصل رد الفعل الرمزى الى درجـــة الرفض لكل القيم الفنية والجمالية فى المذاهب الأدبية التى سبقته ، وفى هذا الصدد أود أن أشير الى أمرين :

أولا : أن للأفكار قدرة على الكمون بقدر ما لها من قوة على البقـــاء والاستمرار ، فلقد يظن أن فكرة ما قد اندثرت تماما على حين أنها ما تزال تحمل جرثومة الحياة لتتبدى مرة أخرى خلقا جديدا ، ولذلك لا نعجب حين نرى فكرة كفكرة الكلاسيكيين عن الصياغة الأدبية وما يجب أن يبذله الكاتب من جهد فى تنقيح العمل الفنى وتهذيبه بالتأنى والمعاودة :

أعيدوا النظر فيما تكتبون مرارا على ضوء الصناعة
اصقلوه بلا انقطـــاع وأعيـــدوا صـــقاله
أضـــيفوا حينا واحـــذفوا أحيانا (بوالو)(٤٣)

لانعجب حين نرى فكرة كتلك تنزوى فترة من الزمن لتبزغ من جديد على أيدى البرناسيين :

« الشاعر الذى يخلق الأفكار ، أى الأشكال المرئية ، فى صور حية أو مدركة ، عليه أن يحقق الجمال على قدر ما تتيحه له قواه ورؤاه النفسية فى تراكيب فنية تنم عن خبرة عميقة ، محكمة النسج ، منوعة الألوان ، موسيقية الأصوات »(٤٤) (لو كنت دى ليل) ، ثم لتأخذ شكلها الكامل فى الشعر الرمزى الذى يقول عنه الشاعر الانجليزى وليم بتلر ييتس :

قد يستغرق قرض بميت واحد من الشعر ساعات
ولكن اذا لم يبـــد كأنه وحى البـــديهة
فان كل صناعتنـــا فى اللفق والفتق هبـــاء(٤٥)

ولهذا علاقة بما يقال من أن الشاعر الفرنسى بول فاليرى P. Valéry

---

(٤٣) هذا النص منقول عن : حسيب الحلوى : الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى ص٥٨٧

(٤٤) نقلا عن د. هلال : فلسفة الصورة فى شعر البرناسيين : المجلة سبتمبر ســنة ١٩٥٩ ص ٨٠ .

(٤٥) اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ترجمة الدكتور محمد ابرهيم الشوش ، بيروت سنة ١٩٦١ ص ٩١ .

ظل يفكر فى قصيدته المقبرة البحرية Cimetiere Marin قرابة عشرين عاما(٤٦) ٠

ومن هنا يمكن القول بأن عناية الرمزيين بالجانب الصياغى فى العمل الفنى من حيث قدرته على الايحاء ذات صلة بنظرية البرناسيين فيما يخص صقل الشكل الشعرى ونحته نحتا يعود به الى التوازن الاغريقى القديم بين الشكل والمضمون ، ولعل هذا يفسر ذلك التأثير البرناسى الواضـــح فى نتاج بودلير وفرلين ورمبو رغم أنهم لم يكونوا برناسيين بمعنى الكلمة(٤٧) ٠

ثانيا : أن الرمزية لم تكن الغاء مطلقا لكل القيم الجمالية فى المذهب الرومانتيكى ، بل ربما كانت تنمية لبعض آثارها ، وسنحاول ـ فى ايجاز ـ الالمام ببعض وجوه هذا التأثير الرومانتيكى فى نظرية الشعر الرمزى ، بغية ايضاح حظ الأخيرة من الأصالة ، ومدى ما أضافته الى التراث الأدبى ٠

التأثير الرومانتيكى فى نظرية الشعر الرمزى :

وقد حاول بعض الباحثين(٤٨) أن يدرس هذا الجانب من ارهاصات الرمزية تحت ما أسموه « تأثير الأدب الشمالى » ، ويعنون بذلك تأثير الأدب الانجليزى ممثلا فى « كولردج S.T. Coleridge و شيلى Shelley وبليك Biake والأدب الألمانى ممثلا فى نوفاليس Novalise وجوته Geothe » ٠

وواضح للوهلة الأولى أنهم جميعا من أعلام المذهب الرومانتيكى ، وأن دراسة تأثيرهم بوصفهم نماذج لتيار عام ومشترك ـ هو التيار الرومانتيكى ـ أقرب الى مستوى الدراسة المنهجية من دراستهم باعتبارهم نماذج فردية لأقطار ذات بيئات جغرافية متقاربة(٤٩) ٠

---

(٤٦) W.Y. Tindall, The Literary Symb ol, New York, 1955, P. 254.

(٤٧) P. Martino, Parnasse et Symbolisme, P. 138.

(٤٨) انظر على سبيل المثال : أنطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٢٨ ، د. درويش الجندى : الرمزية فى الأدب الغربى ص ٨٤ ٠

(٤٩) نحن بهذا لا ننكر أثر البيئة الشمالية بأجوائها الضبابية ورهبة الطبيعة فيها ٠٠ لا ننكر أثر ذلك فى خلق أدب ينحنى على الذات ويحاول سبر الباطن واكتشاف العـــلاقات الانسانية بالكون ، ولكننا نعتقد أن هذا التأثير كان فى نشأة التيار الرومانتيكى كلية وليس فى نماذج فردية ، بدليل أن الرومانتيكية ظهرت فى « انجلترا » و « ألمانيا » أولا ، وهما من البلاد الشمالية ٠

يقول لانسون انه « لما كان مجال الأدب الرومانتيكي شاسعا غير واضح المعالم فانه كان يحتوى على جميع عناصر المدارس الأدبية التى زعمت أنها تقاومه أو تحل محله »(٥٠) وهو لا يعنى بذلك سوى أن الأدب الرومانتيكي كان أبا لما تلاه من مذاهب بصفة عامة ٠

أما جان ستيوارت Jean Stewart فبعد أن يقرر أن « الحركة الرمزية دم غريب تسرب الى التراث الفرنسى » يجتهد فى بيان مدى تأثر « بودلير » « بادجار آلان بو » وتأثر « مالارميه » بالشعر الانجليزى(٥١) ، بل ان أحد الدارسين اللامعين فى تاريخ الأدب الانجليزى والرمزى منه بخاصة وهو « وليام يورك تندال » لا يتحرج من اعتبار التيار الرمزى مرحلة فى تاريخ الحركة الرومانتيكية حين يقول : « ان الرمزيين الفرنسيين هم سمة المرحلة الثانية من الحركة الرومانتيكية »(٥٢) ورغم ما فى هذا من تعميم غير منهجى لا يسعنا الا أن نأخذ بعين الاعتبار مافيه من تقرير لصلة الحركة الرمزية بالمذهب الرومانتيكى ٠

ويمكن القول بأن وجوه التأثير الرومانتيكى فى الأدب الرمزى ترجع الى أصلين رئيسيين :

أولا : مفهوم الشعر نفسه ٠

ثانيا : بعض خصائصه الفنية ٠

فبالنسبة لمفهوم الشعر نرى أن الرومانتيكيين قد فطنوا الى أن « فى كل شعر عظيم مادة تفوق الكلام بثلاثة أضعاف ، وعلى القارىء أن يكتشف الباقى المحذوف »(٥٣) ، وأن الشعر فى تعبيره عن الخصائص الفردية يتجاوز المعلوم الى المجهول والواضح الى المستتر والثابت الى العرضى ، فهو ينفـــذ

= راجع فى أثر البيئة : الأستاذ عمر الدسوقى ، فى الأدب الحديث جـ ٢ ط ٤ ص ٢٧٧ وما بعدها ، د٠ زكى نجيب محمود وأحمد أمين : قصة الأدب فى العالم ، القسم الثانى من الجزء الثانى ص ٤٣٨ ــ ٤٤٠ (مطبعة لجنة التأليف سنة ١٩٤٥) ، أنطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٢٨ ــ ٢٩ ٠

(٥٠) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ ٢ ١٩٦ ٠

(٥١) Jean Stewart, Poetry in France and England P. 155.

(٥٢) W.Y. Tindail, The Literary Symbol, P. 46-47.

(٥٣) من كلمات « الفريد دى موسيه » ــ نقلا عن روز غريب : النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ص ١٠٧ ٠

الى تصوير ما لا يستطاع تصويره والى رؤية ما لا يرى ، « ولهذا كانت له صلة قوية بالحاسة التى لا تتوافر الا للأنبياء ، كما أن له صلة بالروح الدينى وبالانجذاب الروحى »(٥٤) ٠

ولسوف يتاح لنا ـ فى الفصول القادمة ـ معرفة الى أى حد تنسجم هذه النظرة الى وظيفة الشعر مع نظرية الايحاء عند الرمزيين ، وهى نظرية تمثل عصب التيار الرمزى عموما ٠

وربما كان اهتمام الرومانتيكيين « بالخيال »(٥٥) وأثره فى تكوين الصورة الشعرية ، من أهم ارهاصات الرمزية فى الأدب الرومانتيكى ، فلقد كانت فلسفة الرومانتيكيين فى الخيال مقدمة لنظرية الرمزيين فى فلسفة الرمز ومفهومه ، والباحث لا يمكنه أن يمر بسلام على مقولة كتلك التى أطلقها الشاعر المتصوف وليم بليك (١٧٥٧ ـ ١٨٢٧ م) W. Blake « ان الصورة الكاملة التى يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة وانما هى تنشأ فى نفسه وتأتيه عن طريق الخيال » ، والخيال عنده هو « الرؤية المقدسة » وهو « عالم الأبدية »(٥٦) ٠ وأهمية نظرة كهذه ليست فى تقدير أهمية الخيال فقط بل فى أنها نظرت اليه بوصفه قوة عليا تنبثق من داخل الشاعر حين يكون فى حالة « اتحاد بالأبدية » واستشفاف « للرؤية المقدسة » التى تعلو عن الواقع الحسى ، أى أن الخيال بالنسبة له أصبح قدرة صوفية على اكتشاف « العالم الخالد ٠٠ العالم الحقيقى ، الذى لا يعدو هذا العالم الواقعى أن يكون ظلا شاحبا له » ٠٠ انه كما يحدثنا :

أن ترى العالم فى ذرة الرمل
والله فى الزهرة البرية(٥٧)

ومن هنا يمكن القول بأن (بليك) ظاهرة رمزية سابقة لأوانها ، ليس فقط لأنه كان ينظر الى الخيال نظرة صوفية ، بل لأنه كذلك تأثر بنظرية العلاقات للمتصوف السويدى « سويدنبرج » وهى النظرية نفسها التى تأثر

(٥٤) من كلمات الشاعر الألمانى الرومانتيكى « نوفاليس » نقلا عن د٠ محمد غنيمى هلال: الرومانتيكية ص ٣٦ ٠

(٥٥) انظر فى هذا : محمد مصطفى بدوى : كولردج ـ دار المعارف ص ٨٠ ٠

(٥٦) المرجع السابق ٠

(٥٧) J. Stewart, Poetry in France and England, P. 109.

بها بودلير فى فكرته عن «تراسل معطيات الحواس Correspondances". (٥٨)

وليس غريبا أن تنتهى مثل تلك النظرة بشاعر مرهف « كبليك » الى نوع من فوضى الحواس واضطرابها — على نحو يذكرنا بالشـــاعر الرمزى الفرنسى « آرثر رامبو » فيما بعد — فكان يرى بعين الوهم ملائكة وشخوصا غريبة ، وينظر الى الطبيعة باعتبارها رمزا روحيا ينبعث منه الجن والشياطين، ويأخذ نفسه بديانة خاصة غامضة ونظا مغلق من الرموز الذاتية(٥٩) نضرب له مثلا من قصيدة له بعنوان « النمر The Tiger' » يقول فيها :

أيها النمر ! ٠٠ أيها النمر ! أيها الضوء المحترق

فى غابات الليل

أية يد أو عين خالدة

صاغتك بهذا التناسق المخيف ؟

فالعلاقات البسيطة فى هذه الصورة — أو الرؤيا — هى القوة من جانب « النمر » وهى الرعب من جانب الشاعر ٠ ولكن الأمر ليس بهذه البساطة ، فأى نمر ذلك الذى يتحول الى « ضوء محترق فى غابات الليـــل » ؟! ان « النمر » يفقد كثافته المادية ليغدو فكرة مجردة ، ورمزا لقوة عليا مبدعة ورهيبة فى الوقت نفسه لأنها صاغته « بهذا التناسق المخيف » ٠٠ وواضح أن الشاعر ينفذ من جزئيات الواقع الى ما وراءها من قوى غيبية ، وأنه لا يتحدث عن « نمر » رآه فعلا ، بل لعله لا يتحدث عن نمر على الاطلاق(٦٠) ٠

واذا كان « بليك » قد نظر الى الخيـــال بوصفه نوعا من « التصوف الباطنى » ممهدا بذلك لنظرية العلاقات الرمزية ، وفكرة تراسل المدركات بواسطة التداعى البصرى وفوضى الحواس — كما سنرى عند « رمبو » — ، لقد كان لكولردج فضل تحديد الخيال على أساس فلسفى وروحى ، وعنده أن الخيال نوعان : أولى به يصبح « الادراك الانسانى ممكنا » ، وهـــو عام وضرورى لكل عملية من عمليات الادراك ، **وثانوى** : وهو القوة العليا على

---

(٥٨) انظر : ايفور ايفانز : موجز تاريخ الأدب الانجليزى ترجمة د٠ شوقى السكرى ، عبد الله عبد الحافظ — الأنجلو — القاهرة سنة ١٩٦٠ ص ٤٩ ٠

(٥٩) السابق ص ٤٩ — ٥٠ ٠

(٦٠) انظر : Poy. P. Basler, Sex, Symbolism and Psychology in : Literature, New Brunswick, 1948, PP. 20-21.

تمثيل الأشياء « يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد ، وحينما لا تتسنى له هذه العملية ، فانه على أي حال يسعى الى ايجاد الوحدة والى تحويل الواقع الى المثالي ٠٠ » عن طريق الابداع الفني ٠ وبهذه النظرة أضحى « الخيال » – على مستوى الشعر – عملية خلق جديد تستمد من الواقع ولكنها لا تقف عنده ، وترتكز على معطيات الحس ولكن بعد أن تحطم علاقاتها الطبيعية لتكتشف ما وراءها من حقيقة كامنة « تتحول فيها الكثرة الى الوحدة والتتالي الى لحظة واحدة » كما يقول كولردج »(٦١) ٠

وقد تبع « بودلير » « كولردج » في نظريته تلك ، حين اعتبر الخيال الموحد والخالق أعظم القدرات الانسانية ، لأنه ينظم مواد الحياة التي تقدمها الذاكرة أو الطبيعة الى الفنان ، « وليس العالم المرئي سوى مخزن للصور والاشارات التي يهيىء لها الخيال مكانها ويضفي عليها قيمتها »(٦٢) ٠

واذا كان الرومانتيكيون قد طوروا مفهوم الشعر والخيال الشعري ، فانهم لم يغفلوا تعميق منابع الشعر ومصادره من النفس البشرية ، اذ تنبهوا الى أهمية اللاشعور وقيمته في بناء الحلم الرومانتيكي ، وما الحياة في نظرهم الا نهر كبير ذو مجرى متواصل أضيء جانب واحد منه بنور الشمس أي بنور الوعي بينما ظل جانبه الآخر في مجاهل اللاشعور الغائمة(٦٣) ، وهي لفتة ستتبدى عند الرمزيين على نحو أكثر اتساعا وعمقا ٠

وفيما عدا مفهوم الشعر والخيال الشعري ، وعلى مستوى الخصائص الفنية يمكن أن نلاحظ سبق الرومانتيكيين الى بعض ما نماه الرمزيون فيما بعد وجعلوه من أسس مذهبهم ، وان لم يتعد سبق الرومانتيكيين في تلك الحالة مجرد الاشارة العابرة التي لا تطعن في أصالة القيم الرمزية ، ففي جانب الموسيقى الشعرية اهتم شاتوبريان بموسيقى العبارة التي توحي

---

(٦١) كولردج : الفصل الثالث عشر من كتابه « سيرة أدبية Biographia Literaria» نقلا عن د٠ محمد مصطفى بدوى : كولردج ص ٨٧ – ٩٠ ، ١٥٦ ، ثم انظر : د٠ محمد غنيمي هلال : فلسفة الصورة في شعر الرومانتيكيين : مقال بمجلة المجلة : أغسطس سنة ١٩٥٩ ص ٧٥ – ٧٦ ٠

(٦٢) W.Y. Tindal, The Literary Symbol, P. 48.

(٦٣) هذا ما يقرره أحدهم وهو كارل جوستاف كاروس ٠ انظر : د٠ محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية ص ٧٤ ، ٧٥ ، وانظر كذلك عن « الحلم » عند « كولردج » ، بول دوتن : الأدب الانجليزي – دار الفكر ط ١ سنة ١٩٤٨ ص ١٥٧ ، ايفور ايفانز : موجز تاريخ الأدب الانجليزي ص ٦١٠ – ٦٢ ٠

الحالة النفسية ، وعند فكتور هوجو قصائد تقلد « الأوركسترا » فى نشاطها وايقاعها(٦٤) ، أما « كولردج » فيصف الموسيقى بأنهـــا الشعر بأسمى معانيه ، لانها تحقق العاطفة والنظام معا(٦٥) ، وبذلك جميعه أفسحت آلية البيت الشعرى عند الكلاسيكيين مكانها « لبيت شعرى موسيقى » ، أى أن الشاعر لم يعد يهمه المعنى فقط بل أصبح جرس الكلمات يهمه بالمثل ٠ أما القافية فيجب ــ لموقعها الممتاز ــ أن تكون براقة من جهتين : المعنى والجرس الصوتى(٦٦) ٠

أما فى مجال اللغة والأسلوب الأدبى ، فقد ساهم الرومانتيكيون فى اعادة صهر اللغة وتكوينها ، ايمانا بأن اللغة السائدة لم تعد تصلح لنقل الأفكار(٦٧) ، فقد غدت بمثابة « عملة ناعمة الملس امحى ما كان عليها من رسم وكتابة لكثرة الاستعمال » ومع ذلك لا يعنى التجديد فى نظرهم تحطيم القواعد التركيبية « فالموت للبلاغة والسلام للقواعد »(٦٩) كمـــا يقـــول « هوجو » ، ولكنه ــ على أية حال ــ سلام لم يدم فسرعان ما أعلن الرمزيون حربا لا هوادة فيها على منطقية التراكيب وجمود القواعد ٠

ولا يسعنا أن نختتم الحديث عن تأثير الحركة الرومانتيكية فى المذهب الرمزى دون أن نشير الى « النزعة المثالية » فى مؤلفات «جوته» (١٧٤٩ ــ ١٨٣٢) وما كان لها من تأثير فى أصـــحاب نظرية « الفن للفن » ، ورواد المدرسة البرناسية وقد امتد هذا التأثير فشمل بعض خلفاء الرمزية ممن أعجبوا بها اعجابا شخصيا(٧٠) ٠

كذلك لا تفوتنا الاشارة الى « شيلى » (١٧٩٢ ــ ١٨٢٢) وما فى شعره من مثالية غالبة وتراسل مستمر بين المادى والمعنوى ، بحيث تتشكل الأفكار

---

(٦٤) روز غريب : النقد الجمالى ص ٨٩ ٠

(٦٥) د٠ محمد مصطفى بدوى : كولردج ص ٦٣ ٠

(٦٦) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ ٢ ص ٥٠ ــ ٢٥١ ٠

(٦٧) السابق ص ٢٥٠ ٠

(٦٨) من كلمات كولردج نقلا عن : محمد مصطفى بدوى : كولردج ص ٩٦ ٠

(٦٩) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ ٢ ص ٢٥٠ ٠

(٧٠) نعنى بهذا « أندريه جيد André Gide » الذى يقول « ان جوته يرتفع فوق أنقاض نفسه ، فكل ذرة تسقط منه تقع مستقيمة تحت قدميه لتشغل مكانها فى قاعدة تمثاله الخالد » ٠

انظر : الدكتور محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن الطبعة الثالثة ص ٣٣٩ ــ ٣٤٠ ٠

فى سياق صورى دائم الحركة ، أما جزئيات العالم الخارجى فلم تكن تعنيه الا بقدر ما تشف عنه من معان روحية ، ومن هذه الناحية تتضاءل قيمتها الذاتية بالقياس الى قيمتها الايحائية(٧١) ٠

على أننا نعتقد أن أخصب محصلة فى تاريخ الفكر الرومانسى هـو أنه وضع مشكلة الكون والانسان وضعا جديدا ، وطرح على صعيد الفلسفة والفن أسئلة فى غاية الحساسية : من نحن ! والى أين نتجه ؟ وما الموت ، وماذا بعده ؟ ثم ما علة الوجود ، عـــلامات استفهام هزت كل قيم الجمـود والوضوح والتلقائية التى كان يتمتع بهـا الكون والوجود فى نظر الانسان العصر الكلاسيكى ٠ والرمزية من هـذه الوجهة وليـــد شرعى للحركـــة الرومانتيكية ، وهو .مر سيتضح بجلاء فى فصول تالية نحاول بها دراسة الرمزية نشأة وتطورا ، ثم مذهبا أدبيا له أسسه الفلسفية والجمـالية ، ثم نظرية لها خصائصها الفنية فى التعبير والايحاء ٠ ولكيلا نضرب فى فراغ نلم فى ايجاز بمفهوم الرمز وتطوره فنيا وتاريخيا ، بغية أن يكون هناك قدر من التفاهم على معنى الرمز اذا ما تحدثنا عن الرمز والرمزية ٠

---

(٧١) J. Stewart, Poetry in France and England, 1931, P. 114.

(٢)

الرمز والرمزية(٧٢)

ماذا يقصد بالرمز ؟

نادرا ما نجد مصطلحا كهذا تعرض لكثير من الاضطراب والتنـاقض والعمومية فى فهمه ، ويبدو أن أصلح طريقة لتحديده هى تعقبه فى قلب الحقل الأدبى ذاته ، ومن داخل النص ، دون محاولة لتحجيره فى قالب من التعريفات المفروضة أو المفترضة ٠

وقبل أن نقوم بهذه المحاولة ستتاح لنا فرصة تقويم بعض الاتجاهات التى استهدفت تحديد (الرمز) ، بغية أن يفيدنا هذا فى تكوين فكرة أولية عنه من ناحية ، وأن يكون من ناحية أخرى رصدا لمختلف التيارات والتأويلات التى تصدت لهذا المصطلح ، وهذا الرصد فى حد ذاته مطلب هام من مطالب الدراسة الأدبية ٠

ويبدو أن « الرمز الأدبى » تعرض لمـا تتعرض له بعض المصطلحات أحيانا من النظر اليها بمقاييس ليست من طبيعتها ، وربما كا نهذا منشأ الاضطراب والتناقض فى فهمه وتحديده ، على أن بامكان النظرة الفاحصة أن تعود بشتى الاتجاهات التى عرضت له الى مستويات أربعة كانت أساسا لدراسته مهما تعددت أوجه الخلاف :

١ ــ المستوى العام ٠ ٢ ــ المستوى اللغوى ٠
٣ ــ المستوى النفسى ٠ ٤ ــ المستوى الأدبى ٠

وقبل أن نخوض فى تفريعات هذه الأصول الأربعة قد يكون مفيدا أن نعرض للمدلول الاشتقاقى لكلمة الرمز Symbol ، وتطوره تاريخيا ٠

---

(٧٢) نحاول هنا تصوير الرمز تصويرا كليا بملاحظته على المستويات اللغوية والنفسـية والفنية ، ولسوف نعرض له فى الفصل الثانى من الباب الأول ــ حين نتحدث عن الأســاس الجمالى والفلسفى للرمزية ــ من وجهة نظر الفلسفة الرمزية اليه ، ونتحدث عنه فى الفصـل الثالث ــ حين نعرض للخيال الرمزى ــ من حيث كيفية تشكيله وعلاقته بالصورة الفنية ٠

وأصل مادة الكلمة فى اللغة اليونانية Sumbolein التى تعنى الحزر والتقدير ، وهى مؤلفة من "Sum" بمعنى « مـــع » ، و "boleinl" « بمعنى حزر »(٧٣) •

ولهذه الكلمة Symbol تاريخها الطويل في علوم اللاهوت theology إذ تترادف كلمة Symbol مع كلمة creed التى تعنى « دستور الايمان المسيحى » ، كما انها تستعمل من قديم فى الشعائر الدينية ، والفنون الجميلة عموما ، والشعر بخاصة ، وما تزال حتى اليوم ذات قيمة اشارية فى المنطق والرياضة وعلم الدلالة اللغوية •

والعنصر المشترك بين كل هذه الاستعمالات هو : « شىء ما يعنى شيئا آخر » ، ولكن « الفعل » الاغريقى من تلك الكلمة Symbol يوحى بأن فكرة « التشابه » بين الاشارة وما تشير اليه عنصر أصيل فى بناء الرمز ، ويبدو مناسبا ـ فيما يتعلق بنظرية الأدب ـ أن تستخدم الكلمة بهـــذا الاعتبار ، بحيث تعنى « شيئا ما يشير الى شىء آخر مع عدم اغفال مستوى الدلالة الحقيقية فيه »(٧٤) •

أما على المستوى العام لمفهوم الرمز :

فاننا نلاحظ اتجاها الى النظر اليه باعتباره قيمة اشارية « يمكن أن تلحظ خلال الحياة كلها » كما يقول ادوين بيفان(٧٥) ، وهو لا يعنى بذلك سوى أن الأشياء عادة تثير فى الادراك الانسانى أكثر مما تدل عليه بحسب الظاهر ، وبطريقة أكثر تحديدا يقسم « بيفان » الرموز الى نوعين : يمكن أن نطلق على **أولهما** : « الرمز الاصطلاحى » ، ويعنى به نوعا من الاشارات المتواضع عليها ، كالألفاظ باعتبارها رموزا لدلالاتها ، أما **ثانيهما** : فيمكن أن نسميه بـ « الرمز الانشائى » ويقصد به نوعا من الرموز لم يسبق التواضع

---

(٧٣) انظر : مجلة علم النفس المجلد ٤ العدد ٣ ـ فبراير سنة ١٩٤٩ : عدنان الذهبى « سيكلوجية الرمزية » ص ٣٥٦ •

(٧٤) Austin Warren and René Wellek, Theory of Literature, P. 193.

وانظر كذلك : A.G. Lehmann, the Symbolist Aesthetic in France, Oxford, 1950, P. 252.

(٧٥) Edwyn Bevan, Symbolism and Belief, P. 11.

عليه « كذلك الرجل الذى ولد أعمى فتوضح له طبيعة اللون القرمزى بأنه يماثل نفير البوق »(٧٦) .

وواضح أن ما اعتبره بيفان النوع الأول من الرموز ليس الا اشـارات أساسها الاصطلاح وليست قائمة على أساس التشابه الكامن بين حقـائق الأشياء على ما هو شأن الرموز .

أما النوع الثانى من « رموزه » فرغم فطنته الى الأثر الوجدانى المتشابه الذى يثيره كل من صوت البوق واللون الأحمر فان قيمته تتضاءل ، لأنه لجأ الى مستوى الوقائع اليومية يستقى منها نماذجه دون أن يعطينا مثالا واحدا مستمدا من الواقع الأدبى .

أما « وبستر » Webster فيحدد الرمز بأنه :

« ما يعنى أو يومىء الى شىء عن طريق علاقة بينهما ، كمجرد الاقتران ، أو الاصطلاح ، أو التشابه العارض accidental غير المقصود »(٧٧) .

وواضح أن كثيرا مما أدرجه « وبستر » تحت مفهوم الرمز ليس رمزا بالمعنى الأدبى ، لأن الاصطلاح أو التـلاقى العرضى يفقده القيمة الايحائية المشروطة فى الرمز ، اذ ينهض الرمز على علاقة باطنية وثيقة تربطه بالمرموز، وهى علاقة أعمق من مجرد التداعى أو الاصطلاح أو التشابه الظـاهرى ، وكذلك يعقب الناقد الامريكى « وليم يورك تندال » عـلى رأى « وبستر » هذا بأنه أكثر عمومية ووضوحا من أن يلائم أذواق المتخصصين(٧٨) .

ويرى « كاسرر » Cassirer أن الانسان حيوان رمزى Symbolic فى لغاته وأساطيره وديانته وعلومه وفنونه(٧٩) . ورأى كهذا لا يتقدم بنا خطوة فى طريق تحديد الرمز .

والقدر المشترك بين هذه الآراء الثلاثة التى أسلفناها أن الرمز اشارة أو تعبير عن شىء بشىء آخر ، وأن أصحابها فى الواقع لم يكونوا معنيون بتحديد الرمز الأدبى بقدر ما هم معنيون بتعريف الرمز بصفة عامة .

---

(٧٦) السابق ص ١٢ ــ ١٣ .

(٧٧) W.Y. Tindal : The Literary Symbol, P. 5.

(٧٨) السابق : الصفحة نفسها .

(٧٩) المرجع السابق .

أما المستوى اللغوى :

فربما كان « أرسطو » أقدم من تناول « الرمز » على أساسه ، وعنده أن الكلمات رموز لمعانطى الأشياء أى رموز لمفهوم الأشـــياء الحسية أولا ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس · يقول : « الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس ، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة »(٨٠) ·

وواضح أنه اذا كان أصحاب « الاتجاه العام » قد فهموا الرمز باعتباره اشارة مطلقة ، فان أرسطو لم يزد على أ نضيق من حدوده فقصره على « الرموز اللغوية » ولكنها تظل عنده مجرد اشارات كذلك ·

أما « ريتشاردز » و « أوجدن » فيفرقان بين « الاستعمال الرمزى » و « الاستعمال الانفعالى » للغة ، اذ يعنى « الاستعمال الرمزى » « تقرير القضايا » أى تسجيل « الاشارات » وتنظيمها وتوصيلها الى الغير ، على حين أن الاســـتعمال « الانفعالى » هو اســـتعمال الكلمات بقصـــد التعبير عن الاحساسات والمشاعر والمواقف العاطفية(٨١) · وهو لا يعنى بالاستعمال « الانفعالى » غير اللغة حين تستخدم على مستوى أدبى · وفى هذا اضافة لما قرره أرسطو واستدراك عليه ·

ومع ذلك يظل الرمز على المستوى اللغوى محتفظا بقيمته الاشـــارية لا يتعداها حتى عند العالم الألمانى « ستيفن أولمان Stephen Ullman الذى يقسم الرموز الى تقليدية : كالكلمات منطوقة ومكتوبة ، وطبيعية وهى التى تتمتع بنوع من الصلة الذاتية بالشىء الذى ترمز اليه « كالصليب » رمزا للمسيحية !!(٨٢) ·

يمكن القول ــ فى التحليل النهائى ــ أن من نظروا الى الرمز بالمعنى اللغوى لم يضيفوا الكثير الى فكرة أصحاب الاتجاه العام ، اذ لحظ الجميع « القيمة الاشارية » للرمز لا يتجاوزونها غالبا ·

---

(٨٠) د· محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ط ٣ سنة ١٩٦٤ ص ٣٧ ــ ٣٨ ·

(٨١) ص ٧ من مقدمة « مبادىء النقد الأدبى » لريتشاردز · بقلم د· محمد مصطفى بدوى ــ المؤسسة المصرية سنة ١٩٦٣ ·

(٨٢) انظر ستيفن أولمان : دور الكلمة فى اللغة ، ترجمة د· كمال بشر ــ القاهرة سنة ١٩٦٢ ــ ص ١٩ ·

أما على المستوى النفسي :

فليست للرمز قيمة الا بمدى دلالته على الرغبات المكبوتة فى اللاشعور نتيجة الرقابة الاجتماعية الأخلاقية ٠

يفهم هذا من قول فرويد Freud ان الرمز نتاج « الخيال اللاشعورى » وانه أولى Primitive يشبه صور التراث والأساطير(٨٣)

وعلى يد كارل يانج Carl Jung تأخذ النظرة النفسية الى الرمز أقوى صورها وأقرب صيغها الى المجال الأدبى ، فهو يرفض أساسا أن يكون الرمز قاصرا – كما ادعى فرويد – على منابع اللاشعور ، فالرمز يستمد من الشعور واللاشعور ممتزجين ٠ كما يفرق بين الرمز Symbol والاشارة Sign ، ذلك أن الاشارة تعبير عن شيء معروف ومعالمه محددة فى وضوح ، فالملابس الخاصة بموظفى القطارات اشارة وليست رمزا ، اذ الرمز أفضل طريقة للافضاء بما لا يمكن التعبير عنه ، وهو معين لا ينضب للغموض والايحاء ، بل والتناقض كذلك(٨٤) ٠

آية هذا كله أن كثيرا ممن تعرضوا للرمز تناولوه بمقاييس ليست مستمدة من طبيعة الدراسة الأدبية وترجع فى الغالب الى حقول الدراسات اللغوية والتحليل النفسى ، ولذلك انتهوا الى تقرير الرمز بوصفه اشارة Sign قد عرف مدلولها الاشارى : أما عن طريق الاصطلاح العلمى كما هو الحال فى الاشارة والرموز العلمية ، أو عن طريق التواطؤ الاجتماعى كما هو الحال فى الاشارات أو الرموز الاجتماعية – ومنها اللغة – حتى أصبحت هذه الرموز كلما وقف المرء عليها استيقظت مدلولاتها الرمزية المقصودة فى نفسه(٨٥) ٠

وقد يتفق مفهوم « الرمز الأدبى » مع هذا المفهوم العام لمعنى الرمز فى أن كلا منهما يحمل قيمة اشارية من نوع ما ، وفيما عدا هذا يتميز الرمز الأدبى بأن ما فيه من اشارة ليس أساسه المواضعة أو الاصطلاح كما هو الحال فى الرموز العامة ، وانما أساسه اكتشاف نوع من التشابه

---

(٨٣) W.Y. Tindal, The Literary Symbol, P. 65.

(٨٤) السابق ص ٦٦ ٠

(٨٥) عدنان الذهبى – سيكولوجية الرمزية ٠ مجلة علم النفس ، المجلد ٤ العدد ٣ فبراير سنة ١٩٤٩ ص ٣٥٦ ٠

الجوهرى بين شيئين اكتشافا ذاتيا غير مقيد بعرف أو عادة ، فقيمة الرمز الأدبى تنبثق من داخله ، ولا تضاف اليه من الخارج ٠

الرمز الأدبى :

١ ـ محاولات رائدة :

وربما كان « جوته » Goethe أول من حدد بطريقة أدبية وحديثة مفهوم الرمز Symbol (سنة ١٧٩٧) ، اذ يصف انطباعاته أثناء احدى زياراته لفرانكفورت مقررا أنه فوجىء بمشاعر خاصة وغريبة واليفة أحس بها ازاء بعض الأشياء التى يصفها بأنها رمزية Symbolic (٨٦) ٠

ان هذه الأشياء ـ فيما يرى « جوته » ـ انما هى « حالات ظاهرة تمثل عديدا من الحالات الأخرى وتستقطبها ٠٠٠ وتؤثر فينـا تأثيرا مألوفا أو غريبا ، وتجمع بين الذاتى والخارجى وتوحدهما ٠٠ فحينما يمتزج الذاتى بالموضوعى يشرق الرمز الذى يمثل علاقة الانسان بالشىء ، وعلاقة الفنان بالطبيعة ، ويحقق الانســجام العميق بين قوانين الوجــدان وقوانين الطبيعة »(٨٧) ٠

وحين يفهم « جوته » الرمز على أنه امتزاج للذات بالموضوع والفنان بالطبيعة فانه يكون منطقيا مع نزعته المثالية التى ترد العالم الخارجى الى رموز للمشاعر ، وترى فى الطبيعة مرآة للشاعر ، وظاهرة ينفذ منها الى قيم ذاتية وروحية ٠٠ ورغم أن اشارته هذه للرمز عابرة وسريعة قد كانت ذات أثر فى معاصريه وبخاصة « شلنج » Shelling و « شليجل » Schlegel ثم فيمن تلاهم(٨٨) ٠

اما « **كانت** » فيمضى الى أبعد مما وصل اليه « جوته » اذ يشـــير فى كتابه « نقد العقل المحض » الى أن الرمز بعد أن ينتزع من الواقع يصبح طبيعة منقطعة مستقلة بحد ذاتها وليس من عــلاقة بينه (وهو تشخيص للفكرة عن الشىء ولتجريد صورته) وبين الشىء المادى ، الا بالنتائج(٨٩) ٠

---

(٨٦) R. Welleke; A History of Modern Criticism, New Haven. Yeal University Press, 1955, P. 210.

(٨٧) السابق ص ٢١١ ٠

(٨٨) السابق ص ٢١١ ٠

(٨٩) أنطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٩ ٠

ومؤدى هذا أن الرمز بعد اقتطاعه من حقل الواقع يغدو فكرة مجردة ، ومن هنا لا يشترط التشابه الحسى بين الرمز والمرموز ، بل العبرة بالوقع المشترك والمتشابه الذى يجمع بينهما كما يحسه الشاعر والمتلقى ٠

ومثلما كانت نظرة كل من « جوته » و « كانت » الى الرمز الأدبى مثالية تعتمد فى الأصل على فعالية الذات ، كانت نظرة « كولردج » الذى أسس فكرته عن الرمز على نظريته فى التفرقة بين الخيال imagination و « الوهم » Fancy فالخيال هو القوة الحيوية التى تذيب المادة لخلقها فى نظام جديد ، أما الوهم فطريقة من طرق التذكر الذى يجد مادته حسب قانون الاقتران أو التداعى association ٠ و « الوهم » هو أساس الاستعارة allegory والمجاز metaphor على حين يعتبر الخيال وسيلة الرمز وأداته الرئيسية(٩٠) ٠

« والرمز » يعنى « استشفاف الخاص Special من خلال الفردى individual أو العام من خلال الخاص ، أو الكونى من خلال العام ، وفوق هذا كله استشفاف ما هو أبدى وخالد فيما هو دنيوى وموقوت »(٩١) ٠ أو هو فى ايجاز ـ كما يقول كولردج ـ « ذلك الجزء الواقعى الموائم للكل الذى يرمز اليه »(٩٢) ٠

هذه المحاولات الثلاث فى طريق تحديد « الرمز » يمكن اعتبارها محاولات رائدة ، اذ كانت مقدمة لفلسفة الرمز الايحائية كما قررها الرمزيون ، وكما سنعرض لها فى فصول قادمة ، ثم هى محاولات ان اختلفت من حيث الصيغة ، فانها تتفق جميعا من حيث اعتمادها على النزعة المثالية التى تنظر الى الكون من خلال عدسة الذات ، وترى فى الطبيعة رموزا لحالات النفس الشاعرة ٠

٢ ـ محاولات حديثة(٩٣) :

ونعنى بها محاولات بدأت منذ مطالع هذا القرن مستهدفة تحديد الرمز بمفهومه الدقيق ٠

---

(٩٠) وليم يورك تندال : الرمز الأدبى ص ٣٨ ٠

(٩١) السابق ص ٣٩ ٠

(٩٢) المرجع والصفحة ذاتهما ٠

(٩٣) لا تفوتنا الاشارة الى ذلك التعريف الذى قدمته دائرة المعارف البريطانية اذ جاء فى طبعتها الرابعة عشر ، المجلد ٢١ ـ مادة Symbol ما يلى : الرمز عبارة تطلق على شىء مرئى يمثل للذهن شيئا غير مرئى ، لعلاقة بينهما هى المشابهة ٠

ففى سنة ١٩٠١ كتب « بلليزييه G. Pelliesier » يحصر خصائص الرمز فى ثلاث :

١ ـ أنه الطريق لملاحظة أوجه الشبه بين ما هو وجدانى بالنسبة للفنان وما هو مادى ·

٢ ـ أنه لا يتطلب بالضرورة ذهنا على درجة عالية من التجريد ·

٣ ـ أنه تلقائى ذاتى ، أساسه أن يتعقب الشاعر العلاقات الخفية بين افكاره ومشاعره ـ بوصفها عناصر ذاتية ـ من ناحية ، والأشياء بوصفها عناصر موضوعية من ناحية أخرى(٩٤) ·

واذا كان هذا الرأى لا يخرج فى جوهره عما أشار اليه الرواد الثلاثة ـ جوته وكانت وكولردج ـ فلم يكن أحد معاصريه وهو « بينييه "Beanier" أكثر توفيقا حين كتب سنة ١٩٠٢ مقررا أن الرمز « صورة image تمثل فكرة » لأننا نعلم أن العلاقة بين الصورة والرمز غير مطردة ، فقد يكون كل رمز صورة ، ولكن هذا لا يعنى ـ كما يزعم « بينييه » ـ أن كل صورة تصبح من ثم رمزا(٩٥) !!

وربما كان اجتماع الجمعية الفلسفية الفرنسية فى ٧ مارس سنة ١٩١٨ م ، ومناقشتها لمفهوم الرمز « "Le Symbole" » من أهم ما أسميناه بالمحاولات الحديثة وقد كان المشتركون فى الاجتماع متفقين على أن الرمز « شيء حسى معتبر كاشارة الى شيء معنوى لا يقع تحت الحواس وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحست بها مخيلة الرامز »(٩٦) ·

ومنذ ذلك الحين أصبح واضحا أن « الرمز » بمعنـــاه الدقيق يتميز بأمرين :

أولا : أنه يستلزم مستويين : مستوى الأشياء الحسية أو الصــــور الحسية التى تؤخذ قالبا للرمز ، ومستوى الحالات المعنوية المرموز اليها ، وحين يندمج المستويان فى عملية الابداع نحصل على الرمز ·

---

(٩٤) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 255.

(٩٥) السابق ص ٢٥٤ ·

(٩٦) عدنان الذهبى : سيكولوجية الرمزية · المجلد ٤ العدد ٩ ـ فبراير سنة ١٩٤٩ ص ٣٦٤ ـ ٣٦٥ ، و : سيكولوجية الرمزية · المجلد ٥ العدد ٢ ـ ينـــاير سنة ١٩٥٠ ص ٢٥٦ ـ ٢٥٧ ·

ثانيا : أنه لابد من وجود علاقة بين ذينك المستويين ، هذه العلاقة التى تهب الرمز قوة التمثيل الباطنة فيه : نعنى علاقة المشابهة(٩٧) ، التى لا يقصد بها التماثل فى الملامح الحسية ، بل يقصد بها تلك العلاقات الداخلية بين الرمز والمرموز من مثل النظام والانسجام والتناسب(٩٨) ومن الى ذلك من سمات أساسها تشابه الوقع النفسى فى كليهما analogy ، وهو من هذه الناحية ــ كما يقرر تندال ــ على علاقة بالمجاز metaphor ولكنه مجاز شطره غير موضوعى أو محدد ، ونعنى بذلك شطره « الموحى به »(٩٩) .

واذا كان أساس الرمز هو تشابه الأثر النفسى analogy وليس المحاكاة الخارجية imitation فان النتيجة المباشرة لهذا أن الرمز لا « يقرر » ولا « يصف » بل « يومىء » و « يوحى » بوصفه تعبيرا غير مباشر عن النواحى النفسية وصلة بين الذات والأشياء تتولد فيها المشاعر عن طريق الاثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح(١٠٠) ، وترتيبا على هذا فان الفرق بينه وبين الاشارة يكمن فى أن الاشارة « تدل » على مشار اليه « محدد » أما الرمز فيومىء » الى شىء ما ولكنه غير « محدد » ولا « معين »(١٠١) .

ويمكن القول ــ بعد هذه الجولة ــ أن من نظروا الى الرمز على المستوى اللغوى كانوا متأثرين بثقافتهم الخاصة فانتهوا « بالرمز » الى معنى « الاشارة» اللغوية وأن من نظروا اليه على المستوى النفسى لم يستطيعوا أن يلمحوا ــ فيما عدا « يانج » ــ من الآفاق الرحيبة التى يضمها الرمز غير «اللاشعور» بوصفه منبعا للرموز ، بل ان « الرواد الثلاثة : جوته وكانت وكولردج » حين تناولوا الرمز كانوا يتحدثون عن نظرية فى فلسفة علاقة الذات بالكون أكثر مما كانوا يتحدثون عن نظرية فى الايحاء الفنى(١٠٢) .

وفى اعتقادنا ــ بعد ملاحظة ما سبق ــ أن أى تحديد للرمز يجب ألا يهمل المستويين : مستوى الصياغة الفنية والقالب الرمزى ، ومستوى الايحاء النـــاجم عن تشابه الوقع النفسى ، مع أن الفصل بينهما فى الحقيقة فصل

---

(٩٧) السابق ص ٢٥٨ ــ ٢٥٩ و « قوة التمثيل الباطنة » من تعبيرات « هنرى ديلاكروا «Henri Delacroix

(٩٨) أنطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٩ .

(٩٩) W.Y. Tindall : The Literary Symbol, P. 12.

(١٠٠) د. هلال : الأدب المقارن ط ٣ ص ٣٩٨ .

(١٠١) W.YZ Tindall : The Literary Symbol, P. 16.

(١٠٢) راجع عرضنا لهذه الاتجاهات فى الصفحات السابقة .

تحكمي لأننا نعتبرهما وجهين لشيء واحد وليسا شيئين مختلفين ، وبهذا الاعتبار يصبح الرمز : تركيبا لفظيا ، أساسه الايحاء ـ عن طريق المشابهة ـ بما لا يمكن تحديده ، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير ، موحدة بين أمشاج الشعور والفكر »(١٠٣) ٠

ولعل هذا ما لاحظه « هنرى بريمون » حين قرر أن « للقصيدة معنيين: المعنى المباشر وهو نثر القصيدة أو جزؤها الكدر ، والمعنى الذى يفيض أو يستقطر من الأبيات وهو المعنى الأهم الذى لا يفهمه الا شاعر أو أشباهه ، المعنى السرى الذى لا يمكن ايضاحه أو حصره »(١٠٤) وكلامه هذا يعنى أن الوعى بالرمز يمر بمرحلتين تكادان تتواكبان زمنيا :

١ ـ **مرحلة العطاء المباشر الذى يقدمه الرمز** ، باعتبار أن عناصره مستمدة فى الأصل من جزئيات الواقع ، وأن ألفاظه وعلاقاته اللغوية ألفاظ وعلاقات ذات دلالة سابقة ، وهذا ما أسماه بالمعنى المباشر ، أو « الجزء الكدر » من القصيدة ٠

٢ ـ **مرحلة تلقى الايحاء الرمزى والاستسلام له** ، باعتبار أن الرمز ليس محاكاة للواقع الجامد ، بل هو استكناه له ، وتحطيم لعلاقات الطبيعة ، ومن هنا كانت حركية الرمز وحيويته وايحاؤه ٠

يتحدث الشاعر الألمانى الرمزى « رينر ماريا ريلكه » عن الفقراء قائلا : « فى الفقراء صفاء الحجر ، وبراءة الحيوان الأعمى ساعة يولد ، وهم فى بساطتهم المفعمة بالبراءة لا يطلبون أكثر من أن يبقوا كما هم فقراء فى الحقيقة ، ان الفقر كنز عظيم يتفجر من أعماق القلب »(١٠٥) ٠

فالشاعر على مستوى الوجه الحقيقى للرمز ـ يقتطع موضوعه من أرض الواقع فيتحدث ـ فيما يبدو ـ عن الفقر وقيمته ، والفقراء وطهارة أنفسهم ،

---

(١٠٣) W Y. Tindal : The Literary Symbol, P. 12.

ثم انظر لمراعاة الجانب الفنى فى الرمز :

ليمان : The Symbolist Aeshetic in France, P. 2AG.

(١٠٤) نقلا عن : روز غريب ٠ النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ، بيروت سنة ١٩٥٢ ص ١٠٧ ٠

(١٠٥) ريلكه . مجموعة شعره ، تعريب الدكتور ممدوح حقى ، دار النهضة العربية ٠ دمشق ص ٤٦ ٠

ولكنه يفجأنا بين الحين والحين بما يحطم العلاقات الطبيعية لهذا الموضوع ، ففى الفقراء صفة ، ولكنه صفاء الحجر بكل ما يوحيه من نقاء وبرودة وموت ، ثم هم فقراء فى الحقيقة • ترى أهناك فقر ظاهرى وفقر على الحقيقة ؟ •• هنا ندرك أن الشاعر يتحدث عن قلق الروح وتشوفها الى عالم آخر ، فهذا هو الفقر على الحقيقة ، الفقر الذى لا يضاف الى الانسان من خارج ولكنه « يتفجر من أعماق القلب » •

ويتصل بهذا أن من خصائص الرمز أن يجتمع فيه الحقيقى وغير الحقيقى ، فهو ثنائى كما تقول « فلورنس كين »(١٠٦) ، فحين يقول بودلير فى قصيدته « العملاقة » :

« كنت أود أن أعيش بجانب ماردة شابة
كما يعيش القط الملتذ عند قدمى ملكة »

قد يفهم على أنه تعبير عن رغبة التفانى فى المتعة الحسية ، وهو فهم مشروع ، ولكن الوجه الآخر للرمز هو ما توحيه رغبته هذه من توق للهروب الى تلك العوالم البدائية حين كان المحب يعيش كحيوان أليف عند قدمى الحبيبة فى حياة كلها تراخ ولذة ووحشية ، وفى هذا معنى اجتماعى يشف عنه الوجه الحقيقى للرمز ولا يقرره ، بل ان بعضهم ربما لاحظ « أن بودلير يتحسر على وضع القط ، ومثل هذه الملاحظة صائبة » كما يقول سارتر ، وفى هذه الملاحظة يشف الرمز عن مستوى ثالث وهو المستوى النفسى الذى يوحى بأن الشاعر ما يزال — رغم اكتهاله — صبيا فى عواطفه ورغباته(١٠٧) •

واذا كنا نقول بأن الرمز يجتمع فيه الحقيقى وغير الحقيقى ، فليس معنى هذا امكان الفصل بين الرمز والمرموز ، لأنهما — كما أشرنا سابقا — وجهان لشىء واحد(١٠٨) ، قد يهمنا فيهما الرمز أكثر مما يهمنا المرموز ، فالقالب الرمزى فى النموذج الذى استعرناه من بودلير يعنينا فنيا أكثر مما تعنينا ايحاءاته الاجتماعية والنفسية ، أو بمعنى أدق لا تعنينا تلك الدلالات الاجتماعية والنفسية الا باعتبارها نتيجة لطاقة الرمز الايحائية ، وفى هذا يكمن الاختلاف بين الرمز والاشارة ، لأن الاشارة لا تعنينا فى ذاتها « بل بما تدل عليه ، أو بالأحرى لا قيمة لها مطلقا الا بمقدار ما توصلنا الى المشار اليه(١٠٩) •

---

(١٠٦) د• عز الدين اسماعيل : التفسير النفسى للأدب — القاهرة : دار المعارف — سنة ١٩٦٣ — ص ٧٥ •

(١٠٧) انظر : سارتر : بودلير ص ٦١ • ولهذا علاقته بما يسمى فى التحليل النفسى : « مركب أوديب » أى التعلق العاطفى بالأم بعد أن يتجاوز الانسان طور الطفولة •

(١٠٨) انظر : W.Y. Tindall : The Literary Symbol, P. 11.

(١٠٩) السابق : الصفحة نفسها •

ولعل هذا هو السبب فى عدم امكان ترجمة الرمز ونثر كل معطياته . وبعبارة أوضح ليس بالامكان أن نقول عن رمز من الرموز انه يعنى كذا وكذا فحسب ، والا لما كان موحيا ٠

يقول « تندال » : ان أمر الرمز يماثل تماما تلك المقولة التى نطقها الراقص حين قال : لو استطعت أن أقول ما يعنيه (يقصد الرقص) لما كانت بى حاجة الى أن أفعله »(١١٠) ٠

ولكن يتحقق الامتزاج التام بين الرمز وما يوحى به ينبغى أن تصفى الصورة التى يعتمد عليها الرمز ، فلقد أشرنا سابقا الى أن الرمز يستمد جزئياته من الواقع ولكنه لا يبقيها على واقعيتها ، بل يقوم بتحطيم علاقاتها الطبيعية حتى تغدو فكرة مجردة من أوشاب المادة ، يقول « مالارميه » من قصيدة « البعث » :

« لقد طرد الربيع الشاحب فى حزن
الشتاء ـ فصل الفن الهادىء ـ الشتاء الضاحى
ومن جسمى الذى يسيطر عليه الدم القاتم
يتمطى العجز فى تثاؤب طويل
ان شفقا أبيض يبرد تحت جمجمتى
التى تعصبها حلقة من حديد وكأنها قبر قديم
وأهيم حزنا خلف حلم غامض جميل
خلال الحقول التى يزدهر فيها عصير لا نهاية له
ثم أخر منهوك العصب بعطر الأشجار
وأحفر برأسى قبر الحلمى
وأعض الأرض الساخنة التى تنبت النرجس »(١١١)

فالشاعر هنا يستمد عناصر الصورة من العالم الواقعى والطبيعى : الربيع والشتاء والشفق والقبر والحقول ٠٠ الخ ٠ ولكن هذه الجزئيات لا تعيش شعريا فى البيئة نفسها التى كانت تحياها فى عالم الواقع ،فالربيع شاحب حزين ، وما هكذا عهدنا الربيع ، وفى داخل جسمه يستشرى العجز حتى لكأنه كائن حى يتنفس ويمتد وتحت عظام جمجمته يبرد الشفق الذى

---

(١١٠) السابق : الصفحة نفسها ٠

(١١١) النص منقول عن : د٠ مندور : فى الأدب والنقد ط ١ ص ١٢٢ ــ ١٢٣ ، محاضرات فى الأدب ومذاهبه ص ٧٩ ــ ٨٠ ٠

تحول فأصبح أبيض ، فيه ما فى الثلج من برود وجمود ، وحين تخور قوى الشاعر وتضنيه المحاولة يضطر يائسا الى أن يئد أحلامه الجميلة ، ولـكن أين ؟! فى قبر يحفره برأسه ! فالشاعر يستمد جزئيات رموزه – كما قلنا – من الخارج ، ولكنه يؤلف بينها فى مناخ من صنعه ، تذوب فيه العلاقات الطبيعية لتحل محلها علاقات ذاتية ، بها تصبح هذه الصور وقد تخلصت من كثافة المادة وصفت حتى غدت رموزا لحالات الشاعر النفسية ٠

فاذا لاحظنا ذلك أمكننا أن ننظر الى القصيدة السالفة على ضوء جديد ، فالواقع أن الشاعر فيها لا يتحدث عن الشتاء أو الربيع بمعناهما الواقعى ، بل بوصفهما رمزين لحالتين من حالات الذات : **الأولى** :حالة من الهـــدوء والاشراق تصبح فيها عملية الابداع الفنى ممكنة ، وللايحاء بتلك الحالة لجأ الشاعر الى « الشتاء » باعتباره رمزا ٠ **الثانية** : حالة من الاستسلام والخمول تسيطر على الشاعر كما يسيطر الدم القاتم ، رمز اليها « بالربيع » الشاحب بكل ما يوحيه من « عجز » يأخذ على النفس مسالكها حتى لتحس بما يشبه فى وقعه برودة الشفق وصلابة الحديد ، وهذا « العجز » كما يصوره الشاعر « عجز » عن الابداع الفنى قبل كل شىء ، ومن هنا يهيم خلف الأحلام الغامضة – التى كان يولع بها الرمزيون – على أمل أن يستطيع الوصول اليها ولكن هيهات ، فما تلك الأحلام الا الحقيقة المطلقة التى لا يمكن السيطرة عليها أو التحكم فيها ، ولهذا نجد الشاعر مجهدا يائسا يحفر برأسه قبرا لأحلامه ٠

فى هذا النموذج تخلصت الصورة من كثافة المادة وعلاقاتها حتى غدت رمزا ، ولكن الأمر لم يكن على هذا المستوى بالنسبة لكل الرمزين ، فشعر « بودلير » لم ينج تماما من « ثنائية » الرمز والمرموز ، ومن هنا يقف بعض شعره على حافة التشبيه لا يتعداه :

« رأسك وايماؤك وروحك

جميلة كالريف الجميل

والضحكة التى على وجهك تشبه النسمة الرقيقة فى سماء صافية»(١١٢)

---

(١١٢) النص منقول عن : ابراهيم ناجى : بودلير وقصائد من ديوانه « أزهار الشر » ط القاهرة سنة ١٩٥٤ ص ٨٧ ، وانظر كذلك لعـــدم اهمال « بودلير » اهمـــالا تاما للروابط التشبيهية : انطون كرم : الرمزية ص ٤٦ ٠

فعلى أحد طرفى المعادلة يقف جمال الحبيبة ، وعلى طرفها الآخر يقع الريف الجميل والنسمة الرقيقة فى سماء صـــافية ، وبين الطرفين ينهض حاجز منيع من أدوات التشبيه (الكاف ، تشبه) ، يمنع امتزاج الطرفين بحيث تنبثق منهما تلك الوحدة العميقة التى لمحنـــا نموذجا لها فى شعر « مالارميه » .

ويمكن أن نصوغ القضية على النحو المركز التالى فنقول أن « الرمز "Symbol" » تجريد ، أما « الصـــورة 'image' فتجسيد(١١٣) ، ولكن حذار أن نفهم من هذا أن الرمز « اغلاق » و « ألغاز » عمدية ، « ان جمال الرمز قائم – بلا ريب – على عمقه وعلى عظمة الفكر فيه ، ولكن الوضوح أيضا شرط أساسى واجب الوجود ، ملازم للانتاج ، ولو سلمنا جـــدلا أن لا عمق بلا رمز ، فلنسلم أيضا أن الرمز ينهار اذا فقـد ميزة الوضوح ، فالوضوح من أركان الفن ، وعنصر ملازم لجماله »(١١٤) .

قد يقال : وما الذى يجعلنا – أصلا – نلجأ الى الرمز تعبيرا وفنا ، ونتنازل عن التعبير المباشر مع ما فيه من وضوح وبساطة ؟!

وربما كان هذا البحث فى كثير من قضاياه اجابة غير مباشرة عن هذا التساؤل ومع ذلك يمكن فى ايجاز أن نشير الى أمرين :

أولا : صعوبة المعرفة المباشرة ، باعتبار أن حالات النفس حالا تمركبة غير واضحة بطبيعتها ، فليس أمام الشاعر – والحالة هذه – الا أ نيعرفها معرفة « حدسيه » وأن يعبر عنها بنفس الطريقة ، اى بتعبـــير « حدسى » أساسه الايحاء(١١٥) .

ثانيا : أن النفس البشرية وحدة متكاملة وأن وسائل الادراك – وان

---

(١١٣) أشار الى هذا الناقد « ألن تيت » فى دراسته « لاليوت » انظر : ألن تيت : « دراسات فى النقد » ترجمة د. عبد الرحمن ياغى – بيروت سنة ١٩٦١ ص ٧٥ .

(١١٤) أنطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ١٤ ، وقد نقل المؤلف هذه الكلمات عن « برونيتير » ، والوضوح المطلوب فيها وضوح نسبى يضاد غموض التعبير واغلاقه وانطفاء ايحائه على نحو ما نجده عند بعض المقلدين من أتباع الرمزية ، ولكنه لا يتناقض مع ما فى الرمز من ابهام منشؤه عمق الحالة النفسية المعبر عنها ، وهو ابهام يعتمد المتلقى فى كشفه على الحدس ، ويزول تدريجيا مع التأنى والمعاودة – انظر المرجع المذكور ص ١٤ ، ١٠٣ .

(١١٥) التعبير بالمعرفة والتعبير الحدسيين مستمد من الاستاذ جورج ديماس . انظر : مجلة علم النفس – يناير سنة ١٩٥٠ ص ٢٧٠ – ٢٧١ .

تعددت ـ تتشابه من حيث وحدة الأثر النفسى ، ومن هنا يصبح ممكنا أن نعبر عن أثر معين يدخل فى مجال احدى الحواس عن طريق استخدام لفظ نستمده من مجال حسى آخر ، فيغدو المرئى مسموعا ، والمسموع مشموما ، وهكذا ، مما يخلق جوا ايحائيا بعيد المدى(١١٦) ، وهو ما سنبسط القول فيه بعد قليل ٠

واذا كنا فى الفقرة الأولى من هذا التمهيد قد أوجزنا القول فى مفهوم المذهب الأدبى ، وموقف الرمزية من المذاهب الأدبية ، وحددنا فى الفقرة الثانية مفهوم الرمز تحديدا أوليا ستتاح لنا فيما بعد فرصة تعميقه فلسفيا وفنيا ، فان الوضع الطبيعى أن نشير بعد ذلك ـ وفى ايجاز ـ الى العوامل الايجابية فى نشأة « الرمزية » مذهبا له حدوده التاريخية والجمالية والفنية ٠

---

(١١٦) د٠ محمد مندور : التعبير الشعرى بين الشوقية والرمزية ، المجلة ـ أغسطس ١٩٥٨ ـ ص ٩٩ ٠

(٣)
اولية الرمزية
(اصولها وعواملها)

أما الأصول ، فهى تلك الارهاصات المتقدمة تاريخيا ، والتى كانت تحمل فى طواياها بذورا رمزية تنتظر البيئة والمنـــاخ الموائمين لتتنفس وتحيا ··

ومن بين هذه الأصول « المثالية الافلاطونية » ، فالرمزية مذهب مثالى ، ومن الطبيعى أن تستند الى نزعة من أقدم النزعات المثالية وهى « الافلاطونية» التى كانت تنكر حقائق الأشياء المحسوسة ، ولا ترى فيها غير صور ورموز لعالم المثل : عالم الحق والخير الجمال ، التى هى مقاييس لما يجرى فى منطقة الحس(١١٧) ، بل ان « الفكرة المطلقة » أو « الجمال المحض » كما سنراه عند « مالارميه » يذكرنا الى حد كبير بما كان يراه افلاطون ، من أننا لكى نحس بالجمال العميق فى الأشـــياء يجب أن نقترب من ماهيتها ومثلها بقـــدر الامكان(١١٨) · ومع ذلك يجب ألا نغفل عن فارق هام بين الافلاطونية والنزعة المثالية الرمزية ، اذ ان الأفلاطونية تنكر الواقع كلية لترتفع فوقه ، بينما ينكر الرمزيون ظواهر الواقع فقط نافذين الى حقيقة الوحدة العميقة التى تهب فوضاه نظاما وتنسيقا ، فهم لا يلغون الواقع جملة بل يستبطنونه ــ اذا صح التعبير ·

ويتصل بتأثير المثالية الأفلاطونية فى الرمزية ، تأثر شـــاعر فرنسى من شعراء القرن السادس عشر هو « موريس ساف » Maurice Scève استهدف بواسطة « الكيمياء اللفظية » صفاء الفكرة « بعد أن ذوب فى نفسه مجمل الفلسفة الافلاطونية »(١١٩) ، ويبدو أن بعض الرمزيين ــ وبخاصة « مالارميه و « فاليرى » ــ كان امتدادا له من هذه الوجهة ·

---

(١١٧) انظر فى مفهوم المثالية الافلاطونية
Edwyn Bevan, Symbolism and Belief, P. 16.
وكذلك : د· محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ط ٣ ص ٢٧ ثم لتأثير الافلاطونية فى الرمزية · د· محمد مندور · محاضرات فى الأدب ومذاهبه ص ٧٦ ·

(١١٨) دنيس هويسمان : علم الجمال « الاستطيقا » ترجمة أميرة حلمى مطر ومراجعة : د· أحمد فؤاد الأهوانى ص ٢٢ و ٢٣ (الألف كتاب) ·

(١١٩) فى سنة ١٨٨٢ كتب « تشارلس موريس » يقارن بين « فرلين » و « موريس ساف » مما يدل على وجود أوجه شبه بينهما · انظر : ليمان :

ومن بين الأصول التاريخية للرمزية : ظاهرة الشعر الميتافيزيقى فى انجلترا ابان القرن السابع عشر ، وهو شعر كان يراد به اكتناه الطبيعة ، وتجاوز المستويات السطحية للأشياء ، واصطناع الدهشة أمام حقائق الحياة المألوفة(١٢٠) والتعبير عن ذلك بطريقة مجـــازية تشبه الطريقة الرمزية ، وتختلف عنهـــا فى أن المجاز الميتافزيقى كان منطقيـــا قائما على عـــلاقات عادية محددة ، على حين أن المجاز الرمزى يعتمد على علاقات غير منطقية ولا محددة ، لأنها فى أساسها ايحائية(١٢١) •

ورغم ذلك لا نســـتطيع أن ننكر أثر الشعر الميتافزيقى فى الشـــعراء الرمزيين وبخاصة « لافورج » Laforgue الشاعر الرمزى الفرنسى الذى تأثر بالشاعرين الميتافيزيقيين « دون Donne » و « مارفيـــل Marvell »(١٢٢) ، وكذلك الشاعر الانجليزى المعاصر ت س اليوت الذى كان له فضل توجيه الأنظار الى « شعراء ما وراء الطبيعة » فى مقالته الموسومة بهذا العنوان ، والذى تأثر الى حد بعيد بطريقتهم المجازية(١٢٣) •

عوامل فى ميلاد الرمزية :

ونقصد بالعوامل تلك الظروف الثقافية التى مهدت للرمزية وواكبت نشأتها ، وهى ظروف تنتمى فى الغالب الى بيئة القرن التاسع عشر ، ولا ترجع الى أصول تاريخية موغلة • وهذه العوامل يمكن التمييز فيها بين تيارين : عوامل غير مباشرة ، وهى العوامل التى أملاها المناخ الثقافى العام ، وعوامل مباشرة كان لها فضل التأثير الايجابى فى نشأة المذهب ، ومنها استمد الرمزيون الأسس العامة للرمزية •

هامش : The Symbolist Aesthetic in France, P. 191.

وكذلك : أنطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٢٦ و٢٧ •

(١٢٠) انظر : بول دوتان : الأدب الانجليزى ـ دار الفـــكر ١٩٤٨ ص ٩٧ و ٩٨ ـ وكذلك ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة جـ ١ هامش ص ١٦٣ (دار الثقافة ـ بيروت سنة ١٩٥٨ م) •

(١٢١) انظر : W.Y. Tindall, The Literary Symbol, P. 62.

(١٢٢) انظر : W.Y. Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 279.

(١٢٣) انظر : لويز بوجان : الأدب الامريكى فى نصف قرن : الشعر ـ ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى (دار الثقافة ـ بيروت سنة ١٩٦١) ص ١٢٢ ، وكذلك : م٠ل٠ روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ـ ترجمة جميل الحسنى (منشورات المكتبة الأهلية ـ بيروت ســـنة ١٩٦٣) ص ١٣٣ •

(أ) أما التيار الأول من هذه العوامل ـ وهى العوامل التى أثرت فى نشأة المذهب تأثيرا غير مباشر ـ فيمكن ايجازها فى : الفلسفة المثالية الألمانية وتأثير « شوبنهور » ، وردود الفعل ضد الوضعية العلمية ، ومدرسة ما قبل « رفائيل » والحركة الجمالية فى انجلترا .

فبالنسبة للفلسفة المثالية الالمانية يمكن القول بانها لم تذع فى فرنسا الا عقب الاستجابة الجماهيرية التى لقيتها أعمال فكتور كوزان Victor Cousin وبخاصة محاضراته ما بين سنتى ١٨١٦ ـ ١٨١٩ ، وقد كان لجهوده فضل تقديم المثالية الألمانية الى الفرنسيين على نحو أكثر شعبية وظهورا ، ومن ثم نمت تلك الدراسات التى تتناول أعلام الفلاسفة الجرمان من « كانت » الى « هيجل » وغنى التراث الفرنسى بترجمة أمهات الكتب ذات الصبغة المثالية(١٢٤) .

وقد كان لفلسفة « كانت » بنوع خاص تأثيرها البالغ فى المذهب الرمزى سواء فى أسسه الجمالية العامة أو فلسفته الفنية .

وأهم ما أثر به « كانت » فى فلسفة الفن الرمزى ، تفرقته بين الجمال فى ذاته والمنفعة ، فالعمل الفنى ذو خصائص جوهرية بها تتوافر له صفة الجمال ، وجماله المحض لا يتمثل فى سوى شكله(١٢٥) ، والجمال هو الصورة الغائية لموضوعه ، « من حيث تدرك فيه الغائية بغير تمثل للغاية » كما يقول ، أما الحكم الجمالى فمرده الى الذوق ، وهو حكم ذاتى ابتداء ولكنه موضوعى من ناحية افتراض عموم الشعور به لدى ذوى الأذواق(١٢٦) ، واذا كان « كانت » قد أثر بأفكاره تلك فى الرمزيين عموما وبخاصة فى « مالارميه » الذى كان كثيرا ما يشير الى قراءاته له(١٢٧) فلقد أثر « هيجل » فى بعضهم ـ وان يكن بدرجة أقل ـ مما يظهر بوضوح فى مؤلفات الرمزى الفرنسى « فلييه دى ليسيل آدم» Villiers de l'Isle Adam وفى أشعار « مالارميه » كذلك(١٢٨) .

ولكن أوضح نموذج لتأثير الفلسفة المثالية فى الرمزية يتجلى فى أفكار

---

(١٢٤) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 38.

(١٢٥) الأدب المقارن ص ٢٨٥ .

(١٢٦) انظر دنيس هويسمان : علم الجمال ترجمة أميرة حلمى مطر (الألف كتاب) ص ٣٧ ـ ٣٨ وكذلك د. فؤاد زكريا : فلسفة الفن ، مجلة المجلة العدد ٩٦ ديسمبر سنة ١٩٦٤ ص ٢٣ ـ ٢٦ وكذلك : د. محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ص ٣٨٥ ـ ٣٨٦ .

(١٢٧) انظر : A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France P. 43.

(١٢٨) المرجع السابق : الصفحة نفسها .

« شوبنهور » التي اكتسبت شعبية في الأوساط الفرنسية ابان السنوات الأولى من الجمهورية الثالثة » بسبب ما تتميز به من تشاؤم عميق كان ملائما للوضع الاجتماعي والثقافي السائد(١٢٩) .

والفن عند « شوبنهور » (١٧٨٨ - ١٨٦٠) « تأمل الأشياء بصرف النظر عن مبدأ العقل »(١٣٠) ، وهو تأمل روحي خالص من الغـاية ، وتلك خاصة الادراك الجمالي(١٣١) ، ولكي تتهيأ الذات لهذا الادراك ، لابد من حدوث تغيرات أساسية بها تتخلص من كل مطـــالب الارادة ، بحيث يكون نشاطنا الروحي خارجا عن مجال الارادة ومصالحها الذاتية ، وبحيث نصل الى حـــالة التنزه التي تغدو فيها الذات أداة للتأمل الخالص الذي تتغلغل به في قلب الأشياء وماهيتها الباطنة(١٣٢) .

ولكن كيف نتخلص من مطالب الارادة والعالم كله تعبير عنها ؟(١٣٣) ، هنا يكمن سر ذلك التشاؤم العميق الذي نراه في فلسفة « شوبنهور » لأننا ما دمنا خاضعين هذا الخضوع المطلق لجبروت الارادة ، وما دامت الارادة هكذا ... تعبيرا أهوج وقوة عمياء تتطلع الى أكثر مما تظفر به ، فانه لا أمل في الخلاص الا بالفن الذي يمثل العزاء والراحة معا » وبالفنان الذي يعيرنا بصره لكي نتنظر به الى العالم(١٣٤) .

ما طبيعة ذلك الخلاص الذي نتوسل اليه بالفن ؟ انه « النرفانا » وتضييق رغبات الذات بحيث نصل الى حالة من السلام الذي يسمو على العقل كله ، حالة من الهدوء الروحي الكامل يصل فيه الجمال المطلق الى مرحلة العدم ، والارادة الى مرحلة الالغاء ، والانسان الى مرحلة الغرق أو الفنـــاء في ذاته أو النرفانا Nirvânâ (١٣٥) .

ويرجع أساس هذه النظرية عند « شوبنهور » الى فكرة « الوهم » البوذي التي كانت ترى هدم الارادة غايتها ايمانا منها بأن ذلك يصل بها الى

---

(١٢٩) السابق : ص ٣٩ .

(١٣٠) انظر دنيس هويسمان : علم الجمال ص ٥٠ .

(١٣١) د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي ص ٣١٠ .

(١٣٢) د. فؤاد زكريا : نظريات حديثة في فلسفة الفن « المجلة » ديسمبر ١٩٦٤ ص٢٨

(١٣٣) انظر د. زكي نجيب محمود ، أحمد أمين ، قصة الفلسفة الحـديثة جـ ٢ ص ٤٢١ و ٤٢٥ .

(١٣٤) علم الجمال ص ٥١ .

(١٣٥) المرجع السابق وكذلك قصة الفلسفة الحديثة جـ ٢ ص ٤٢١ ، ٤٢٥ .

مرحلة الزهد المطلق » الذى تستشرف به « الواحد النهائى » وتسمو عن عالم « الوهم » والخداع ٠٠ عالم الكثرة والتعدد ٠٠ عالم الواقع(١٣٦) ٠

وبالاضافة الى ذلك لا تفوتنا الاشارة الى الأهمية العظمى التى أضفاها « شوبنهور » على الموسيقى ، فما العالم الا « موسيقى تجسدت بقدر ما هو ارادة متجسدة »(١٣٧) ، ولا شك أن نظرة كهذه كانت بالغة الأثر فى تقديس الرمزيين للموسيقى ، واستغلال كل طاقات الايحاء الصوتية ـ كما سيتضح فيما بعد ـ ٠

واذا كانت الفلسفة المثالية قد استغرقت رواد الرمزية بتأثيرها لدرجة حدت بأحدهم ـ ريمى دى جورمون Rémy de Gaurmont الى القول بأن المثالية هى « سيدة الفلسفات »(١٣٨) ، فان هذا الاعجاب لم يكن منبت الصلة بروح العصر الذى أخذ ينتقض على الفلسفة الوضعية ، والايجابية العلمية ٠ ففيما بين عامى ١٨٣٠ ـ ١٨٥٠ كانت النزعة الايجابية Positivism قد أكدت حق وقدرة العقل العلمى على ادراك وتفسير الظواهر الكونية(١٣٩)، وقد تجلى هذا على نحو عملى فيما نشره أوجست كونت Auguste Conte بين عامى ١٨٢٣ ـ ١٨٤٢ ـ تحت عنوان « الفلسفة الايجابية »(١٤٠) ـ ثم فيما نشره داروين سنة ١٨٥٩ م تحت عنوان « أصل الأنواع » ، وفيه يشرح فكرة التطور بواسطة الانتخاب الطبيعى ٠

ولكن ما أن حل عام ١٨٧٠ حتى بدأ ايمان الجماهير بالفلسفة الايجابية يهتز حين تبين أنها تقصر عن التفسير الشمولى للوجود ، وأنها تقف عند سطح الظواهر(١٤١) ضرورة أن هناك من الخبايا ما يند عن متناول العقل والعلم وهما معراجا هذه الفلسفة ٠

وتمردا على هذه الايجابية العملية ظهرت عدة بوادر مهدت للناحية الروحية من الرمزية ٠٠ كان من بينها :

---

(١٣٦) المرجع السابق ص ٤٤٨ ـ ٤٤٩

(١٣٧) علم الجمال ص ٥٠ ٠

(١٣٨) ليمان : الجمال الرمزى فى فرنسا ص ٤٤ ٠

(١٣٩) ج٠ ستيوارت : الشعر فى فرنسا وانجلترا ص ١٤٣ ٠

(١٤٠) قصة الفلسفة الحديثة جـ ٢ ص ٤٦٣ ـ ٤٦٤ ٠

(١٤٠) المرجع السابق ص ٤٦٧ ٠

(١٤١) الجمال الرمزى ص ٤٤ ٠

١ ـ « سبنسر H. Spencer" » (١٨٢٠ ـ ١٩٠٣) «والمبادىء الأولى» :
وهو عنوان كتابه الذى ترجم الى اللغة الفرنسية سنة ١٨٧١ م ، وفيه يقرر « سبنسر » أن كل دراسة تقصد الى البحث فى حقائق الكون واستقصاء علته لابد أن تنتهى الى مرحلة يقف حيالها العقل عاجزا ، لا يستطيع أن يدرك عندها من الحق شيئا سواء سلك الى ذلك سبيل الدين أو العلم ، ولا عجب فى هذا لأن العقل بطبيعته مهيأ لادراك الظواهر دون النفاذ اليها ، وحسبه أن يدرك أن وراء هذه القشور حقيقة كامنة ، دون أن يحاول تحليلها أو تعليلها ، ولن يستطيع(١٤٣) . وقد كانت آراء « سبنسر » لحينها رعشة جديدة ، شدت الوجدان الفرنسى الى « المطلق » و « المجهول » وأضفت على النتاج الأدبى مسحة غيبية يبدو أثرها بوضوح فى المذهب الرمزى .

٢ ـ الانعطاف نحو اللاشعور والحياة الباطنة :

لم يكن رد الفعل ضد الوضعية العلمية قاصرا على رفض القدرة المطلقة للعلم على تفسير الظواهر ـ كما رأينا عند سبنسر ـ بل كان من ناحية أخرى ايمانا بأن حياتنا النفسية ليست شعورا فقط ، وان خلف الوعى عالما فسيحا أكثر فعالية وغنى ، وهو عالم « اللاشعور » أو « اللاوعى » .

ولئن كنا نجد أثارات متفرقة قبل العصر الرمزى تشير الى اللاشعور وأثره وبخاصة عند « شاتوبريان » الرومانتيكى الفرنسى(١٤٣) و «شوبنهور» الذى كان يقول : « ان اللاشعور هو الحالة الأولية والطبيعية لسائر الأشياء »(١٤٤) ، فان الأثر الأكبر فى تنبيه الرمزيين الى هذا القطاع من حياتنا الباطنة يعود الى الباحث الألمانى « ادوارد فون هارتمن » وكتابه « فلسفة اللاوعى » الذى ترجم الى الفرنسية سنة ١٨٧٧ م(١٤٥) ومنذ ذلك الحين بدأت الصورة السلبية الكاملة لرجل عصر النهضة « تتحطم الى أجزاء ،

---

(١٤٢) د. زكى نجيب محمود ، أحمد أمين ـ قصة الفلسفة الحديثة جـ ٢ ص ٤٧٦ـ٤٧٩
وانظر كذلك : P. Martino, Parnasse et Symbolisme, P. 139.
= J. Stewart, Poetry in France and England, P. 194.
و : أنطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ١٤ ـ ١٥ ، الأستاذ عمر الدسوقى : المسرحية ص ٢٧٣ .
(١٤٣) انظر علم الجمال ص ٩٢ .
(١٤٤) قصة الفلسفة الحديثة جـ ٢ ص ٤١١ .
(١٤٥) مارتينو : البرناسية والرمزية ص ١٣٩ .

كما أن ثقل الفكر المادى والوضعى بدأ يخف عبئه ، وان ضعفا انسانيا جديدا بدأ يتكشف شيئا فشيئا الى جانب منابع جديدة غامضة للقوة الانسانية » على حد تعبير لويز بوجان(١٤٦) .

ومنذ « فرويد » أخذت الدراسات المعتمدة على التحليل النفسى والكشف عن قيم اللاشعور ، بزمام توجيه الأدباء والنقاد بشكل أكثر منهجية وعمقا الى ذلك الصقع المجهول من أعماق النفس البشرية(١٤٧) .

ويتصل بأثر « اللاوعى » اكتشاف بعض الأدباء الفرنسيين سنة ١٨٨٦ م « للقصة الروسية » وما تكشف عنه من جوانب انسانية ونفسية ، وفيها أحس الفرنسيون ذلك الانعطاف العميق نحو الحياة الباطنة ، والشعور بالآلام الانسانية ، والقلق أمام سر القدر المحتوم(١٤٨) ، وهو ما نجده فى أدب كل من « ترجنيف » و « تشيكوف » و « دستويفسكى » ، الذى تتميز قصصه بأبطال يقعون ضحايا للتمزق النفسى ، وانفصام الشخصية ، مما يبدو بوضوح فى قصته « الجريمة والعقاب » "Crime and Punishment" (١٤٩) .

٣ ـ ومظهر ثالث من مظاهر التمرد ضد النزعة العلمية والفلسفة الوضعية تمثل فى « الحركة الروحية » التى جنحت بالكثيرين من الدارسين الى العقائد الدينية القديمة، عقائد ايزيس وأوزوريس وبوذا وزرداشت(١٥٠) وقد بدأت هذه الحركة فى ألمانيا خلال القرن الثامن عشر ، ثم اتخذت صورة منهجية منظمة خلال القرن التاسع عشر ، وتركزت جهودها بصفة خاصة فى ترجمة الثقافة الهندية بما فيها من اشعاع روحى غامض استطاعت به أن تؤثر فى الفكر الأوروبى ابان ظهور الرمزية ، ولعل نظرية « الوهم » البوذى « النرفانا » التى كانت عصب التفكير الفلسفى عند شوبنهور ، نموذج طيب لهذا التأثير فى الفلسفة الألمانية المثالية ، ثم فى المذهب الرمزى عن طريقها(١٥١) .

---

(١٤٦) لويز بوجان : « الشعر » ترجمة سلمى الجيوسى ص ٢٠ .

(١٤٧) انظر فى هذا : الأستاذ عمر الدسوقى ـ المسرحية ص ٢٧٣ ـ ٢٧٤ وكذلك ستانلى هايمن : النقد الأدبى جـ ١ ص ٢٥٨ وما بعدها .

(١٤٨) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ـ ترجمة د. محمود قاسم جـ ٢ ص ٤٥٩ .

(١٤٩) W.V. Tindal, Forces in Modern British Literature, P. 189.

(١٥٠) مكسيم جوركى : بول فرلين والانحلاليون ـ ترجمة فؤاد دواره ـ مجلة المجلة ـ اغسطس ١٩٦٣ م ص ٥١ .

(١٥١) انظر : انطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ١٦ ـ ١٨ .

وبعد أن أشرنا الى تأثير الفلسفة المثالية ، ورد الفعل ضد النزعة العلمية ، بوصفهما عاملين غير مباشرين في نشأة الرمزية ، ننبه الى عامل ثالث لا يقل أهمية عن هذين العاملين ٠٠ ونعني بذلك :

تاثير الأدب الانجليزى ممثلا فى « حركة ما قبل روفائيل » والاتجاه الجمالى : وهما وجهان لتيار واحد أساسه الابتعاد بالفن عن قضايا الأخلاق والسياسة والمجتمع ، تلك القضايا التى سيطرت على حياة النصف الثانى من القرن التاسع عشر ٠ ذلك أن الانقلاب الصناعى الذى هز انجلترا فى أوائل القرن الماضى قد أدى بالتدريج الى احلال الآلة محل الانسان فى كثير من الأعمال ، كما صبغ الحياة نفسها بصبغة آلية أصبح معها الانسان خادما لأدوات الانتاج بدل أن كان سيدها ، وتضاءل تبعا لذلك احساسه بفرديته(١٥٢) ، هذا الاحساس الذى كان من تباشير العصر العلمى قد أكدته بظهور الحركة الرومانسية ، غير انها لم تلبث أن أهدرته حين نسيت ان التقدم الصناعى انما هو من أجل الانسان وليس فوقه ، مما حدا ببعض الشعراء الى رفض هذا الواقع الجديد رفضا تتعدد أشكاله وتتفق بواعثه ٠

فاذا أضفنا الى ذلك شعور الضيق العميق الذى كانت تحسه الارستقراطية المنقرضة ، ازاء البرجوازية النامية ، وما كانت تستشعره من حنين الى أمجادها السابقة ٠٠ استطعنا أن نفسر هذا التيار الذى اتخذ فى أحد وجهيه شكل الرجعة الى الفن الاقطاعى فى العصور الوسطى ، والثورة على الفن الأوروبى الوثنى الذى استحدثته حركة الاحياء ، والعودة الى الفن المسيحى الكاثوليكى الذى كان يسبق فن « رفائيل »(١٥٣) ٠

واذا كان « رسكن Ruskin » يمثل فى هذا « التيار » نزعة الهرب من اهتمامات العصر باللجوء الى الماضى ، فان بعض اعلامه فضلوا أن ينحنوا على فنهم لائذين به من مادية المجتمع الجديد ، وقد تمثل هذا الاتجاه فى الشاعر د٠ ج٠ روزيتى D. G. Rossetti الذى تميز بنزعة صوفية رمزية تحاول الاتصال بالمجهول عن طريق الحواس(١٥٤) ، ووالتر بيتر W. Pater

---

(١٥٢) انظر : د٠ رشاد رشدى : فى الشعر الانجليزى (القاهرة ط ١ سنة ١٩٥٦ م ص ٢٢ ــ ٢٥) ٠

(١٥٣) انظر : د٠ لويس عوض فى الأدب الانجليزى الحديث ص ٧١ ــ ٧٣ ٠

(١٥٤) فى الأدب الانجليزى الحديث ص ٧٥ ــ ٧٦ ٠

وتلميذه أوسكار وايلد O. Wilde ـ وجميعهم كانوا يحسون بعمق أن عنصر « الجمال » هو محور حياتهم ، وهو الذى يهبها كل ما له من معنى وقيمة . وقد كانوا بهذا تيارا يناظر التيار الرمزى فى فرنسا ويرفده ببعض آثاره ، وان لم يصلوا الى ما وصل اليه الفرنسيون من صفاء الرؤيا وشفافيتها ودقة النظرية ومنهجيتها(١٥٥) .

* * *

على أن ما أشرنا اليه حتى الآن لا يعدو أن يكون عوامل غير مباشرة هيأت لبذور الرمزية أن تنمو وتتنفس ، وقد كان بجوارها عوامل أخرى باشرت ميلاد « المذهب » ووهبته دما جديدا ظهر أثره فى نتاج الرمزيين ، وهى روافد أكثر انتماء الى طبيعة العمل الأدبى ، بينما كانت الطائفة الأولى من العوامل راجعة الى المناخ الثقافى العام .

(ب) عوامل مباشرة فى نشأة الرمزية :

وأولها : ترجمة « ادجار الان بو Edgar Allan Poe " وهو كاتب وشاعر أمريكى (١٨٠٩ ــ ١٨٤٩ م) كان عظيم الأثر فى الأدب الفرنسى سواء بذلك الجو الغريب الذى يطبع قصصه وأشعاره ، أو بنظريته الرائدة فى فلسفة العمل الفنى(١٥٦) .

وقد كان لبودلير فضل تقديم أدبه الى القارىء الفرنسى ، حين ترجمه الى الفرنسية سنة ١٨٤٨ م ، مما أدى الى ذيوع تأثيره على نطـــاق واسع ، وبخاصة فى جمهرة الشعراء الناشئين ، اذ وجدوا فى أدبه ذى الطابع العجيب تعبيرا عن ذواتهم الطامحة الى ثورة فنية خلاقة .. يقول بودلير (١٨٢١ ـ ١٨٦٧ م) فى رسالة الى صديق له « أتعرف لماذا ترجمت فى صبر ودأب ما كتبه ادجار آلان بو ؟ لأنه كان يشبهنى . ففى أول مرة تصفحت فيهـــا كتابا من كتبه ، رأيت فيه ما كان مثار فتنتى وروعتى . ولم أعثر فيه على الموضوعات التى كنت أحلم بها فحسب ، ولكنى وجدت فيه كذلك ، الجمـــل

---

(١٥٥) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 3-4.

(١٥٦) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 138.

التى كانت تراود أفكارى وكان له السبق الى كتابتها قبلى بعشرين عاما »(١٥٧) ٠

ولم يقف الأمر ببودلير عند حد ترجمة « بو » بل لقد سمح لتأثيره أن ينضح على « كل سطر من سطور ديوانه أزهار الشر » كما يحدثنان «ليمان» — مؤرخ الجمال الرمزى(١٥٨) — ، كما استفاد بأفكاره فى فلسفة العمل الفنى وبنى عليها بعد ن صهرها فى نسيج جديد أكثر خصوصية وابتكارا(١٥٩) ٠

والحق أن « بو » لم يؤثر فى « بولدلير » وحده ، « فملارميه » قد ترجم ديوان شعره وتمثله ، كما أن نزوعه الى فوضى الحواس كان أساسا للرؤى البصرية وتراسل المدركات عند رائد من رواد الرمزية هو « آرثر رامبو » كما سيتضح فيما بعد ٠ بيد أن اعجاب الرمزيين لم يتركز على شىء من آثار « بو » قدر ما تركز على فلسفته فى الخلق الفنى ممثلة فى مبدئه الشعرى The Poetic principle الذى بسطه فى محاضرة القاها تحت هذا العنوان سنة ١٨٤٨ م ، وفيها يقسم قوى النفس الى ثلاث : العقل والضمير والنفس، فالعقل موضوعه الصدق ، والضمير موضوعه الواجب أما النفس فمعنية بالجمال ، وعنها يصدر الشعر(١٦٠) ، وهو « الخلق الجميل الموقع » الموحى عن طريق الموسيقى بما يستعصى على التعبير(١٦١) ٠

ولا فرق عند « بو » بين « الشىء والفكرة » ، ومن هنا تختلط فى شعره الحقيقة بالخيال ، ويغلفه جو ضبابى من الاحلام تجوبه أشباح ومخلوقات غريبة هى أشكال رمزية لما كن يسطر عليه من سوداوية ورعب وتوق الى المجهول ٠٠ يقول فى قصيدته « الى هيلين » :

ما أجملك وأنت من وراء النافذة
وأنا أراك واقفة كالتمثال
وأنت تحملين الفانوس الذهبى
آه ٠٠ أيتها الروح المجسمة من بلاد

---

(١٥٧) النص عن : د٠ محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ص ١٠٩ ٠
(١٥٨) A.G. Lehman, The Symbolist Aesthetic in France P. 139.
(١٥٩) J. Stewart, Poetry in France and England, P 140.
(١٦٠) د٠ احسان عباس : فن الشعر ص ٦١ ٠
(١٦١) د٠ محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٣١٢ ٠

هى الأرض المقدسة(١٦٢) ٠

ولعلنا لسنا بحاجة الى القول بأن « هيلين » هذه أكثر من أن تكون كائنا ماديا حقيقيا وحسب ، ان « التمثال » هنا يوحي بذلك الجمال الشكلى الذى كان ينشده « بو » أما « الفانوس الذهبى » فليس الا الضوء الهادى الى تلك « الأرض المقدسة » : أرض المجهول ٠

ولا نريد أن نخرج بالاستطراد(١٦٣) عن حدود هذا البحث ، يكفى أن نعلم أن أثر « بو » فى النظرية الرمزية يرتد الى مفهوم الشعر عنده ، ثم الى عنايته بايحاء العمل الشعرى موسيقيا وصوتيا ، واهتمامه ـ لذلك ـ ببنية القصيدة واعتباراتها الفنية كالايقاع ، والكلمات والتراكيب ، والرموز ٠٠ والصور ، وفى كلمة واحدة : كل ما يتصل بالشكل الشعرى ٠٠ ولعل هذا سبب ما يبدو فى شعره من غموض ، وما يبدو فى قصصه من مناخات غريبة أثارت اعجاب آباء الرمزية فيما بعد(١٦٤) ٠

وقد واكب اكتشاف الرمزيين « لبو » عامل آخر كان له أثره المباشر فى النظرية الرمزية ٠٠ ونعنى :

موسيقى « فاجنر R. Wanger" » (١٨١٣ ـ ١٨٨٣ م) :

وهى موسيقى يعانيها مستمعها كما يعانيهـا مبدعها ، وتجمع بين الصوت الانسانى والآلة ، للحصول على قمة الاكتمال الموسـيقى ، وتوحى بتآلفها وتقابلها ومرجعاتها وتحولاتها بأكثر المعانى صفاء وتجريدا ،مستمدة من قوالب الأسطورة ما به تتحول الى تعبير رمزى(١٦٥) ٠

ويبدو أن « فاجنر » قد تأثر فى موسيقاه ببعض المصادر التى استمد

---

(١٦٢) النص منقول عن : اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٢٧٥ ٠

(١٦٣) للتوسع فى « المبدأ الشعرى » عند « بو » : انظر : انطون كرم : الرمزية ص ٢٣ وما بعدها ٠

(١٦٤) يمكن ملاحظة اهتمام « بو » ببناء العمل الفنى فيما كتبه تحت عنوان « فلسفة التاليف » ، كما يمكن ملاحظة اهتمامه بعملية « الخلق الشعرى » فيما كتبه بعنوان « بناء القصيدة » انظر A.G. Lehmann, The Symbolist Aeshetic in France, PP. 137-138.

(١٦٥) سعد مكاوى : أفول الآلهة : مقال بمجلة الكاتب مايو ١٩٦١ ص ١٦٧ ـ ١٦٨ ، ١٧١ ـ ١٧٢ ٠

منها الرمزيون ، فقد قرأ « شوبنهور » وألم بالثقافة البوذية ، واستقى منها فنيا(١٦٦) ، ولعل هذا كان سبب ذلك التجـــاوب العميق الذى أحس به الرمزيون تجاه موسيقاه ·

وقد تجلى هذا التجاوب فيما كتبه بودلير سنة ١٨٦١ م يحتفى بعبقرية « فاجنر » ويشيد باحدى أوبراته ، ثم فى البناء الفنى لشعر « مالارميه » الذى كان يرى فى موسيقى « فاجنر » « قمة المطلق الرهيبة »(١٦٧) ·

ولقد بدا ذلك الاتجاه ــ لاستغلال الموسيقى شعريا ــ محاولة من الشعر لاسترداد ما كانت الموسيقى قد « سلبته منه » ، كما كان من ناحية أخرى رد فعل لتلك الصيـــاغة الرخاميـــة والنحت الكـــلامى الاملس الذى كان هم البرناسيين ·

ومن هنا انصرف الرمزيون الى موســـيقى « فاجنر » يحتـــذونها ، ويحاكون بالتركيب الشعرى طاقتها التعبيرية والايحائية أملا فى التغلب على ما أسماه فاليرى « فقر المصادر اللغوية »(١٦٨) ·

* * *

هذا تحليل موجز للظروف الموضوعية التى أحاطت بالرمزية : للأصول البعيدة التى استندت اليها ، ثم للعوامل التى مهدت لها أو غذتها ، وهى ظروف ثقافية لم تكن لتستطيع وحدها أن تخلق مذهبا أدبيا ، فخلفها ومعها قانون العبقرية الخلاقة بكل مقدرته على الحركة والابتكار ·

وهو ما سنعرض له فى الباب التالى ·

* * *

---

(١٦٦) المرجع السابق ص ١٨١ ، ١٨٤ ·

(١٦٧) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 8.

(١٦٨) د· احسان عباس : فن الشعر ص ٦٥ ·

(١٦٩) المرجع السابق ص ٦٦ ·

الباب الأول

الرمزية مذهبـــا

الفصل الأول

المناخ الاجتماعى والوجود المذهبى

البيئة الرمزية :

فى اعتقاد بعض الباحثين(١) أن السيطرة الروحية للغة والأدب الفرنسيين ترجع أساسا الى ما كانت تتمتع به « فرنسا » من نفوذ سياسى ، ثم الى ثراء أدبها وما فى لغتها من جاذبية ومنطق ووضوح ، بالاضافة الى الطابع الاجتماعى الفرنسى وما يتميز به من ذوق ولياقة واعتدال .

ونعتقد من جانبنا أن هذه الخصائص الاجتماعية ليست شروطا حتمية تفسرها طبيعة الجنس ذاته ، اذ لم يعد لخرافة امتياز الجنس وجود ، وانما هى انعكاسات يسوغها منطق البيئة والحدث الاجتماعى ، وفيهما ـ وليس فى أى شىء آخر ـ ينبغى أن يلتمس التعليل .

ما هى ـ اذن ـ طبيعة هذه المناخات المكانية والزمانية فى فترة بزوغ الرمزية ؟

يرى بعض الدارسين ان اشراق البيئة الفرنسية أكسب الانسان الفرنسى وضوح الرؤية ونصاعة الحجة ورشاقة العبارة ، وأن هذه الخصائص قد هيأت « لفرنسا » مقام الريادة فى الأدب الكلاسيكى ، على حين أن البيئة الانجليزية بيئة ضبابية معتمة تدعو الفرد الى الانطواء والسوداوية ، ومن هنا يكثر تفكيره فى الطبيعة والمصير والله ، وما الى ذلك من قضايا شمولية جعلت لانجلترا مقام الطليعة فى الأدب الرومانتيكى ، والشعر منه بخاصة(٢) .

---

(١) ريفارول Rivarel الفائز بجائزة أكاديمية « برلين » لأحسن بحث فى سبب عالمية اللغة الفرنسية .

انظر : لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ ٢ : ترجمة د. محمود قاسم ص ١٦٦ .

(٢) انظر ; الأستاذ عمر الدسوقى : المسرحية ط ٣ ص ١٧٦ .

فى الأدب الحديث جـ ٢ (ط ٤ دار الفكر العربى ـ القاهرة) ص ٢٧٧ ـ ٢٨٠ .

ونحن لا نستطيع أن ننكر أثر البيئة المكانية فى النتاج الأدبى ، شريطة الا يكون هذا الأثر هو التفسير الوحيد الذى نقدمه للظاهرة الأدبية ، لأنه ـ مهما كان خطره ـ أثر تفسيرى يتجلى فى تصوير معطيات البيئة من مشاهد ومناظر ، وذاتى يتراءى فى بعض النواحى النفسية(٢) كالسوداوية فى المزاج الانجليزى انعكاسا لضبابية البيئة .. ولكن تبقى بعد ذلك عبقرية الكاتب بكل ما فيها من تفرد واستقلال ، وأصالته بما تتمثله طبيعته الفنية من مؤثرات خارجية تتيحها وسائل العصر ، ثم المحيط الاجتماعى والجمهـــور الذى قد يجاريه الكاتب فيرضى ميوله ، وقد يتعالى عليها فيتوجه فيما يبـــدعه الى الخاصة من الناس .

ولعل ج . ستيوارت J. Stewart كان يلحظ القضية من طرفيهـــا حين أشار الى أن الرمزية « دم غريب تسرب الى التراث الفرنسى » لما فيها من غموض يأباه وضوح المنطق الفرنسى واعتداله ، ولكنه لا ينسى فى الوقت ذاته الروافد الاجنبيـــة التى ساهمت فى خلق التيـــار الرمزى ، فيعقب بأن الاحساس « بالحلم » و « العجيب » أتى ـ فى المقام الأول ـ من الخارج (٣) .

هذا فيما يتعلق بآثار البيئة المكانية للمذهب الرمزى ،وهى آثار لاتفسر وحدها ـ كما قررنا ـ كل شىء ، فما زال هناك الواقع الاجتماعى ، وضغط الاحداث السياسية بكل ما تتركه فى نفس الكاتب والشاعر من انطباعات ايجابية أو سلبية .

ويأتى فى مقدمة هذه المؤثرات ، تغير مراكز السلطة فى المجتمع الجديد نتيجة سيطرة الطبقة الوسطى (البرجوازية) على مقدرات الأمور ، فقد كان القرن الثامن عشر قرن المخاض العظيم بالنسبة للبلدان الأوربية ، اذ اقترنت فيه الثورة الصناعية بالثـــورة السياسية والفـــكرية ، وحملت الطبقـــة البرجوازية عبء الريادة فى الميدانين معا(٣) مما هيأ ـ أولا ـ لنمو الشخصية الفردية ضرورة ان الفكر البرجوازى فكر فردى تتحكم فيه المصلحة الذاتية

(٢ م) انظر مقالا للدكتور محمد غنيمى هلال : الكاتب بين الفن والجمهـــور » ، مجلة الكاتب » ـ فبراير سنة ١٩٦٢ ص ٢٥ .

(٣) J. Stewart, Poetry in France and England, P. 155.

(٣ م) انظر : الأستاذ عمر الدسوقى : المسرحية ص ٢٣٢ .
وكذلك : د. محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ص ١٨ .

قبل أية غاية أخرى ، و ـ ثانيا ـ لابداع فن فردى كان الأدب الرومانتيكى ثم النظرية الرمزية من أهم مظاهره(٤) ٠

فاذا أخذنا بعين الاعتبـــار ما يتعرض له الفن الفردى فى بيئة يتزايد تقدمها العلمى والصناعى ـ من جفاف وقسوة منشؤهما النظر اليه بوصفه نوعا من الترف العقلى غير المنتج ، علمنا أن سيطرة البرجوازية ساهمت فى وجود المذهب الرمزى بتنميتها ـ أولا ـ للجانب الفردى ، ثم بما خلقته ـ ثانيا ـ من جفوة بينه وبين الجمهور ، وهى جفوة تدفع الفنان الى مزيد من الذاتية والانطواء ٠ وقريب من هذا ما أشار اليه « ب٠ ابراهام » من أن الفن الفردى أو ما يدعوه الفن للفن ٠ تعبير عن حالة من الرفض المتبـــادل بين الفنان والمجتمع ، ينظر فيها الناس الى المبدعين وكأنهم « سحرة لا فائدة منهم أو طفيليات أو كائنات لطيفة تصلح للزينة »(٥) ٠

ومظهر آخر اقترن « بالثورة البرجوازية » ، ذلك أن تحول المجتمعات الغربية الى مجتمعات صناعية ، وتحول العامل ـ وهو قوام المجتمع من الناحية التشكيلية ـ من عامل زراعى الى عامل صناعى ، وتحول أصـــحاب الحرف اليدوية الى عمال فى المصانع الكبرى ٠٠ كل هذا أدى الى نظرية فى العمل مؤداها أنه حيثما وجد الاستمتاع لا وجود للعمل ، لأن العمل معناه التعب ، انما توجد الراحة أو يوجد النشاط المبذول بغير اكتراث ، أو يوجد الفرار من شقاء الحياة ، ومن هنا ظهرت المذاهب الفنية ذات النزعة الهروبية ملاذا من آلية العصر(٦) ، وهو ما نجد تأكيدا له فيما نقله « رينيه دوميك » فى شرح نظرية الشعر الرمزى اذ يقول :

ان الانسان المعاصر مخلوق استنفدت طاقته العصبية وأنهك خياله ٠ وحين يقرأ كتابا أو قصيدة فانه يزدردها ثم يتقيؤها دون هضم ، ومرد ذلك الى انه استنفد حياته فأصبح عاجزا ممزقا ، ولم يعد التفكير متعة فى نظره بل عملا شاقا مرهقا ٠٠ ونحن نريد أن نعامله على أنه مشوه لا يستطيع أن

---

(٤) انظر : د٠ لويس عوض : فى الأدب الانجليزى الحديث (الأنجلو ـ القاهرة سنة ١٩٥٠ م) ص ٢٣ ٠

(٥) انظر المظاهر الثلاثة التى أجمل فيها « ب٠ ابرهام » عـــلاقة الفن بالمجتمع فى : دنيس هويسمان : علم الجمال : ترجمة أميرة مطر ص ١٠٣ ـ ١٠٤ ٠

(٦) انظر : د٠ مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصـــة (دار المعارف بمصر سنة ١٩٥١ م) ص ٤٤ ـ ٤٥ ٠

يمضغ أو يزدرد ، نريد أن نقدم له تغذية صناعية ٠٠ بحيث « يتشرب عصير الأفكار كما يتشرب البلل فى الحمام »(٧) ٠

وقد توجت جهود الطبقة البرجوازية من أجل التحرر والسلطة بقيام الثورة الفرنسية التى كان تأثيرها فى الآداب الاوربية بما أوحته من أفكـار جديدة فى علاقة الأدب بالمجتمع ، حتى لقد رأى الكتاب فى « باريس » الثائرة « عاصمة العالم »(٨) ، بالاضافة الى ما قررته من مبادىء انسانية وسياسية أصبح فيها الشعب مصدر السلطات ومطلق السيـــادة ، وهى مبادىء كان أساسها الاعتقاد بصلاح الطبيعة البشرية اعتقادا أصبح منبع المحن القاسية التى زلزلت ــ فيما بعد ــ ثقة الناس بقيم الثورة الوليدة(٩) ٠

وكانت « ووترلو » الفصل الختامى من فصول ذلك الصراع الذى دار بين قوى الثورة المنتصرة وجحافل الأعداء المتربصة (سنة ١٨١٥) ٠٠ وهى نهاية لا تهمنا فى ذاتها بقدر ما تهمنا فى انعكاسها على تلك النفوس الحساسة من أدباء ذلك العهد ، اذ خلقت رد فعل من الانطواء والتشاؤم والتوقع يصوره « الفريد دى موسيه » فى « اعترافاته » بقوله :

توزعت الشبان الذين عاصروا ذلك العهد ثلاثة عناصر ، فمن خلفهم ماض قضى عليه قضاء أبديا ولكنه لا يزال يرتجف فى انقاضه مع جميـــع الأفكار العتيقة لعهد السلطة المطلقة ــ وأمامهم فجر مقبل غير محدود الأفق تنبعث منه الأضواء الأولى للمستقبل ٠ وبين هذين العالمين : ما يشبه المحيط الذى يفصل القارة القديمة (أوربا) من أمريكا الفتية ٠٠ ، غامض متردد لا يدرى له كنه ٠٠ بحر متلاطم الأمواج ملىء بحطام السفن ٠٠ يتمثل فى العصر الحاضر الذى يفصل ما بين الماضى والمستقبل ، ليس بواحد منهما ، ولكنه يشبههما كليهما حيث لا يدرى المرء فى كل خطوة أيمشى على زرع أم على حطام »(١٠) ٠

---

(٧) نقلا عن : مكسيم جوركى : بول فرلين والانحلاليون ــ مجلة « المجلة » أغسطس سنة ١٩٦٣ ص ٥٣ ٠

(٨) د٠ محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ص ١٩ ــ ٢٠ ٠

(٩) هـ٠ أ٠ ل٠ فشر : تاريخ أوروبا فى العصر الحديث : تعريب : أحمد نجيب هاشم ، وديع الضبع (دار المعارف ــ مصر ط ٣) ص ١٦ ٠

(١٠) د٠ محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ص ٢٠ ــ ٢١ ٠

وانظر ترجمة أخرى للنص نفسه في : د٠ مندور : محاضرات فى الأدب ومذاهبه ص ٤١ ــ ٤٣ ٠

وكان على هذا النظام الملكى أن يواجه مرة أخرى تيـــارين قويين : أحدهما تيار يتغنى بمجد الماضى كمـــا تحقق على يد الامبراطور الكبــير « نابليون » .. وكان هذا التيار أدبيا تمثل فى أغانى بيرنجيه Beranger وقصائد فكتور هوجو Vicor Hugo ، وثانيهما تيار جمهورى اشتراكى استهدف تنظيم المجتمع على أساس اقتصـــادى .. تزعمه سان سيمون Saint Simon ، وكانت الغلبة للتيـــار الأول فعـــادت الامبراطورية مرة أخـــرى باعتـــلاء نابليون الثـــالث عرش فرنســـا منـــذ بدايات النصف الثانى من القرن التاسع عشر(١٢) . ولكن كل هذه التموجات فى المجتمع الفرنسى لم تهزه بمثل ما هزته تلك الحروب التى دارت رحاها فى عهد « لويس نابليون » والتى كانت آخر حلقاتها تلك الحرب المعروفة بحرب « السبعين » التى نشبت بين فرنسا وبروسيا سنة ١٨٧٠ واندحرت فيها فرنسا ، حيث سلخ منها الالزاس ، واللورين ، وفر نابليون الثـــالث ، وانهارت الامبراطورية انهيارا يذكرنا بنهاية نابليون الأول فى تطوراته ، بل وفى نتائجه وأثره فى وجدان الشعب الفرنسى بعامة ، ووجدانه الفني بخاصة(١٣) . فمثلما أدى انهيار نابليون الأكبر الى حركة انطواء رومانس، أحدثت هزيمة « السبعين » تيارا رمزيا مثاليا يرى فى الفن كل آماله التى خابت على مستوى الواقع القومى(١٤) .

ومن كل هذه الأطوار القومية يبدو المناخ السياسى مهيأ بطبيعته

---

(١١) فشر : تاريخ أوروبا فى العصر الحديث ص ١٣٥ .

(١٢) اعتمدنا فى هذا العرض التاريخى على مرجع « فشر » السابق الذكر ـ انظر ص ١٦٤ ـ ١٦٧ .

(١٣) المرجع السابق ص ٣٠٣ وما بعدها .

(١٤) وهو ما يقرره جوركى اذ يقول : لو كان فى « باريس » متاريس فى العقد التاسع لكان من المحتمل جدا ألا يبقى متحلل واحد فى العقد التالى .

ويقصد بالمتاريس حركة الثورة التى ابتلعتها الامبراطورية العائدة ، كما يقصد بالمتحللين الشباب الرمزى : انظر : جوركى : بول فرلين والانحلاليون ـ المجلة أغسطس ١٩٦٣ ص ٥٢ .

لنشأة مذهب كالرمزية ، فقد كان انتشار الفكرة الاشتراكية فى النصف الأول من القرن التاسع عشر مناسبا لظهور ما أسماه « مارتينو » بالفن النافع وفى عام ١٨٥٠ م كان رد الفعـــل البونابرتى فى صـــالح « الفن للفن » بصورة غير مباشرة »(١٥) وهو يقصد بالفن للفن كل نزعة توجه اهتمامها الى الجمال الفنى مجردا عن أية غاية خلقية واجتماعية ٠

وقريب من هذا ما ذكره « سارتر » فى كتابه عن « بودلير » حين لاحظ أن هذا الأخير « لم يجد من راحة الا بدءا من عام ١٨٥٢ م عندما أصبح التقدم بدوره حلما ميتا بالماضى ٠٠ لقد استطاع أن يعيش حياة آسنة هادئة فى مجتمع الامبراطورية المتعثر المتحشرج(١٦) ، اذ كانت « برجوازية « لوى فيليب » تقبـــل بتطرف الفن للفن أكثر ممـــا ترضى عن الأدب الملتزم »(١٧) ٠

واذن فقد كانت الحركة الرمزية تعبيرا عن الرفض غير المباشر للواقع السياسى والاجتماعى فى بدايات النصف الثانى من القرن التاسع عشر ٠٠ وهو رفض كان يأخذ صورا تختلف أزياؤها وتتفق جواهرها ، فحينا كان يصل الى حد الهجاء الصريح للقيم الاجتماعية السائدة :

وعما قليل ستدق الساعة المقدرة

فى كتاب الغيب ، التى يحين فيها للحظوظ
ويحين للفضيلة ، وقد أصبحت
بمثابة حليلتك العذراء
ويحين للندم ، « ياله من ملجأ أخير »
يحين لها جميعا فى هذه الساعة ، أن
تهتف بك : مت أيها الجبان المسكين
فقد أفلتت منك الفرصة ، ولات حين
مناص »(١٨) (بودلير : أزهار الشر)

---

(١٥) P. Martino, Parnasse et Symbolisme, 5 édition, Paris, 1938, P. 213.

(١٦) يقصد امبراطورية نابليون الثالث التى جاءت فى أعقاب ثورة سـنة ١٨٤٨ م ــ انظر : سارتر : بودلير ترجمة جورج طرابيشى ــ دار الآداب ــ بيروت ط ١ ص ١٨٤ ٠

(١٧) المرجع السابق ص ١٤٦ ٠

(١٨) نقلا عن : مكسيم جوركى : بول فرلين والانحلاليون ــ ترجمة فؤاد دواره ــ المجلة اغسطس سنة ١٩٦٣ ص ٥٠ ٠

وحينا آخر كان يتخذ شكل التمرد الحاسم ضـــد كل قانون حتى ليصرخ رائدهم « مالارميه » فى وجه « موريس باريس » ان « لا قانون »(١٩) ، والغاء القانون هنا عمل ذو دلالة نفسية مرضية يطلق عليها علماء النفس اسم « الخلفة » ويعرفها « لورنس شافر » بأنها : « انسحاب مسرف فى الشدة دون نغمة انفعالية قوية »(٢٠) ‥ وهو لا يقصد بالانسحاب سوى العزلة الاجتماعية التى نجد نموذجا لها فى الظاهرة الرمزية ٠

ويرد « مكسيم جوركى » هذا التمرد الرمزى الى سبب مرضى ، ولكنه يفسره بالحساسية المفرطة التى كان يتمتع بها الرمزيون ، فحين كانوا « يرون مايجرى حولهم لم يكن يسعهم الا أن يشعروا أنهم محقون فى جنونهم ٠ كانت أعصابهم مشدودة الاحساس الى حمأة الأمراض النفسية ، وكانوا مسرفى الحساسية ٠٠٠ كانوا شبانا ظمئين للحياة ، ولكن الانهاك لحقهم قبل أن يولدوا »(٢١) ، وذلك لأن « الجو الثقافى المعاصر فى أية مدينة أوربية يمثل صورا تفيض بكل أنواع التباين الاجتماعى ، بحيث يصعب معها على شاب حديث السن أن يحتفظ بتوازنه العقلى مدة طويلة ، ومن المحزن أن « لباريس » هذا التأثير الممزق للعقل والقلب بدرجة أكبر بكثير من بقية المدن بسبب التوتر العصبى فى الحياةالباريسية ، والصخب الفرنسى »(٢٢) ٠

انه اذن الانهاك النفسى النابع من احساسهم بانهيار قيم « المدينة » العصرية سياسيا واجتماعيا ، ثم هو الشعور بالهزيمة والفراغ ‥ كتب بودلير الى أمه يقول : ما أحس به هو خيبة لا محددة ، احساس بانعزال لا يحتمل غياب ، كلى للرغبات ، واستحالة ايجاد أى تسلية »(٢٣) ٠

واشارة بودلير هذه تمس عصبا هاما فى تكوين الشخصية الرمزية ، وهو ما يمكن أن يسمى « العزلة المعنوية » ، فعزلة الكاتب هنا ليست مادية،

---

(١٩) انظر نماذج لهذا التمرد حتى فى أزيائهم الشاذة : المرجع السابق ص ٥١ ــ ٥٢ وكذلك : مقدمة ازهار الشر ترجمة محمد أمين حسونة ص ١٤ ٠

(٢٠) لورنس شافر : ميادين علم النفس باشراف ج٠ جيلفورد : المجلد الأول ــ (دار المعارف سنة ١٩٥٥ م) ترجمة مجموعة ــ ص ٣٧٧ ٠

(٢١) جوركى : بول فرلين والانحلاليون : المجلة اغسطس ٦٣ ص ٥٢ ٠

(٢٢) جوركى : بول فرلين والانحلاليون : المجلة أغسطس ١٩٦٣ ص ٥٢ ٠

(٢٣) سارتر : بودلير ص ٣٣ ٠

بل هى كما يقرر سارتر « العوم فى العدم »(٢٤) يحسه الانسان حتى لو كان فى وسط جمع حاشد ، ثم هى عزلة من الجانبين : فرضها المجتمع قبل أن يفرضها هو على نفسه ، فاذا أردنا أن نفسرها بمنطق البيئة البشرية آنذاك وجب أن نعرض لمفهوم الثقافة البرجوازية ، فهى ثقافة ترتبط بالأهداف الكبرى للطبقة الوسطى ، ونعنى الربح والثراء والسلطان ، ومعنى ذلك أنه اذا انحرف أحد أفرادها فأصبح شاعرا أو فنانا ، فهو مترف يلهو ، ومن ثم أصبح المثقفون فنيا فى عزلة عن أبناء طبقتهم(٢٥) .. أصبحوا كما يقول « سارتر » فى حالة « انخلاع طبقى حقيقى » نتيجة نفى المجتمع البرجوازى لهم من ناحية ، ومن ناحية أخرى لأنهم هم كانوا يستهينون بتلك الطبقة بعد أن عاشوا قرابة المائتى عام فى رعاية « ارستقراطية » أغرتهم بازدراء ما عداها من الطبقات(٢٦) .

فاذا أضفنا الى ذلك أن السواد الكادح من الشعب فى تلك الفترة لم يكن ليفهم عن هؤلاء الكتاب المثقفين أو يقدرهم بدافع الظروف الاجتماعية السيئة التى كان يعيشها(٢٧) .. علمنا أن الفنان فى الفترة الرمزية كان بين تيارين معاديين تماما : البرجوازية التى نفته اجتماعيا ، والكادحين الذين سلكوا ازاءه مسلكا سلبيا لأنهم لم يكونوا فى حالة تسمح لوعيهم الفنى أن يتنفس ويستجيب .

ومن هنا كان فنان ذلك العهد روحا شاردة .. غريبا فى عالم غريب .. ان غنى فليس لما يغنيه صدى ، لأن بينه وبين الجمهور ودا مفقودا ، وان تكلم فبلغة خلت من معناها ووظيفتها ، ذلك أن من أهم مظاهر اللغة ما يمكن تسميته « بالمشاركة الاجتماعية » ، وهو مظهر لا يتميز بشىء الا أنه يشد أواصر العلاقة بين المتكلم والسامع (٢٨) ، وأين هى « المشاركة » فى نتاج كاتب يحس ازاء مجتمعه بانفصام حقيقى ؟

---

(٢٤) المرجع السابق ص ٥٩ .

(٢٥) بتصرف عن : د. مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة ص ١٣٥ ـ ١٣٦ .

(٢٦) انظر دراسة تطبيقية لسارتر عن هذا الفصام الطبقى ممثلا فى « بودلير » : بودلير ص ١٤٨ ـ ١٥٦ .

(٢٧) الأسس النفسية للابداع الفنى ص ١٣٥ ـ ١٣٦ .

(٢٨) انظر : ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ج ٢ ـ (دار الثقافة ـ بيروت سنة ١٩٦٠ م) ص ١٦٢ ـ ١٦٣ .

ويرى « باورا » Bowra – مؤرخ الرمزية – ان الانسحاب الرمزى من الحياة العامة كان اتجاها صوفيا أكثر منه تعاليا أو سلبية ، فحساسية الجمال تستأثر بعشاقها الى درجة تجعلهم يعقمون من ناحية الأحداث اليومية ومطالب الحياة الفجة ، والاخلاص للجمال آنئذ يستدعى تركيزا أو تجردا يستحيل كلاهما على أكثر الناس ٠٠٠٠ يود Des Esseintes بطل رواية « هويسمان " Huysmans » المسماة «بالعكس "Arebours" : « أن يختفى بعيدا ٠٠ بعيدا عن العالم ٠٠ أن ينسحب الى حيث يسكن هذا الضجيج المنبعث عن تلك الحياة الجافة ٠٠ والذى يفرش الشوارع بالقش من أجل أناس ممروضين » ٠

أما بطل رواية « "Axël" » لفلييه "Villiers" ، فيصيح « الحياة !! ان خدمنا سيفعلون ذلك من أجلنا »(٢٩) ٠

وفى اعتقادنا أن تفسير العزلة الرمزية يجب أن يستوعب كل البواعث التى خلقته ، فلم تكن تلك العزلة تعبيرا عن « الفصام الطبقى » وحده كما رأى « سارتر » ولم تكن ضرورة املاها التصوف الجمالى فحسب كما اشار « باورا » ، بل ربما كانت تعبيرا عن كليهما ، فحين أحس الجمهور « بأن الشعر الجديد فوق ادراكه تحول الى أدباء من نوع ردىء »(٣٠) بينما انطوى الرمزيون على أنفسهم يغنون لها ، ولها وحدها ، محرومين من ذلك المنبع الثر الذى لا يتفجر الا من قلب « الشارع » ٠٠ نعنى « الحياة العامة» ٠

---

(٢٩) B. Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 12-13.

(٣٠) السابق ص ١٣ ٠

الوجود الرمزي

(النشأة · التطور · الامتداد)

فى المذهب الرمزى تتجاور وحدة الاتجاه وذاتية الأديب واستقلاله ، على نحو قد يدعو الى الشك فى صلابة هذا التيار وقدرته على خلق مدرسة أدبية ذات أفكار وآراء مشتركة ، وبخاصة اذا اعتبرنا هذه الانشقاقات التى برزت داخل المذهب ذاته فكانت باعثا على انهياره(٣١) ·

والحق أن الرمزية ـ شأنها شأن أى مذهب أدبى ـ لا تنكر على الأديب حقه فى الاصالة والتفرد ، فهى قد سمحت لأحد أعلامها ـ بول فرلين ـ بأن ينحو نحو التأمل الذاتى ، بينما مال « رمبو » الى توق الرحيل والرؤى العجيبة والوعى الكامل بالألوان والأصوات والعلاقات ، أما « مالارميه » فانصرف الى المطلقات والفكر المجرد والبحث عن لغة صالحة للايحاء بما يستعصى على التعبير(٣٢) ·

ولكن هذه الاهتمامات الخاصة لم تمنعهم جميعا من الحركة داخل اطار عام غير واع ولا مقصود(٣٣) ·

ويتضح هـــذا الاطار العام فى موقف الرمزية من الوجود ، اذ كانت تنظر اليه نظرة صوفية تؤمن بوجود عالم نموذجى هو فى رأيها أكثر واقعية من عالم الحس ، هو عالم الجمال والمثال "l'Idéal" — "Le Beau" الذى أراد الرمزيون تحقيقه فنيا(٣٤) ·

ولأن هذا الجمال المثالى خاص وغامض كان عليهم أن يلجأوا فى التعبير عنه الى الايحاء ، باستخدام الرموز التى تعدى بهذا الجمال ولا تقرره ·· وهنا تتجلى اصالة الشخصية الرمزية ، فبينما كان « بودلير » يستقى هذه

---

(٣١) سنفصل القول فى هذا الموضوع فيما بعد ـ انظر :
P. Martino, Parnasse et Symbolisme, P. 210.

(٣٢) راجع : انطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٢٦ ·

(٣٣) C.M. Bowra; The Heritage of Symbolism, P. 1.

(٣٤) المرجع السابق ص ٣ ·

الرموز من حقل الطبيعة الحية التى « يتجول الانسان فيها عبر غابات من الرموز تلحظه بنظرات أليفة[٣٥] · لجأ « مالارميه » الى حقل انطباعاته المواز يستمد منه رموزا هى غاية فى الخصوصية والتعقيد ·· ان اتضح بعضها فان بعضها الآخر ما يزال فى ظلمة تامة بحيث يصعب الاقتناع بأنه كان يعنيه فعلا[٣٦] ·

آية هذا أن ذاتية الأديب الرمزى وتميزه بلون خاص لا يمنع من وجود صعيد واحد يقف عليه الجميع ، وهو ما يمنح الرمزية قيمتها المذهبيــة باعتبارها تيارا movement محددا ، له أصوله ومعالمه المشتركة ·

وتتضارب الآراء فى بدايات هذا المذهب تضاربا يصل فى بعض الأحيان الى تحديدها بمطلع القرن التاسع عشر رجوعا بها الى الماضى ، أو نهاية القرن ذاته ـ ارجاء لها الى المستقبل ، فبينما يقرر بعض الدارسين أن أول مبشر بالرمزية مذهبا فنيا واعيا هو الشـــاعر فرايدريش فــون هردنبرج Freidrich Von Hardenperg المعروف باسم « نوفاليس Novalis " (١٧٧٢ ـ ١٨٠١ م)[٣٧] ، يحصر « لانسون » الأزمة الرمزيه ما بين عامى ١٨٨٦ ـ ١٨٩٨ م[٣٨] ، على حين تحدد بعض المصادر بدايتها بســـنة ١٨٨٠ م[٣٩] ·

والحق أن الظاهرة الأدبية تند عن مثل هذا التحديد الصـــارم ، وان الدراسة المنهجية يجب أن تتعقب الظاهرة دون محاولة لاخضاعها لاية قوالب معدة أو تصنيفات قاطعة ، فالحركة الرمزية لا ترجع الى بداية القرن التاسع عشر لان « نوفاليس » ـ بافتراض رمزيته ـ كان نموذجا فريدا لم يتسع ليصبح تيارا أدبيا عاما · كما لا تتأخر حتى سنة ١٨٨٠ م ، لأن الطبعة الأولى من ديوان بودلير « أزهار الشر » ظهرت فى يونيو سنة ١٨٥٧ م[٤٠] ، وبعدها تعاقب النتاج الرمزى على أيدى « مالارميه » و « فرلين » و « رامبو »

---

(٣٥) المرجع السابق ص ٦ ·

(٣٦) المرجع السابق ص ٧ ·

(٣٧) راجع مجلة علم النفس ـ المجلد ٤ العدد ٣ ـ فبراير سنة ١٩٤٩ ـ مقـال بقلم [illegible] سيكولوجية الرمزية ص ٣٥٥ ·

انظر : لانسون ص ٣٩٩ ـ الأدب الفرنسى ج ٢ ترجمة د· محمود قاسم ص ٤٥٨ ·

«Symbolists» in «Encyclopedia Britannica» و ٢٤ ـ ٧ ص (١٩١٦ القومية سنة

(٤٧) مقدمة « أزهار الشر » بقلم محمد بقلم محمد أمين حسونة ص ٢٤ (الدار القومية

الذين ظلوا مجهولين نسبيا لفترة من الزمن بدأت بعدها شهرتهم ، ففى سنة ١٨٨٤ م كتب « هويسمان » عمن دعاهم « الشعراء المنبوذين » (يقصد الرمزيين) الذين سرعان ما أصبحوا محط الأنظار ، وموطن اعجاب الطليعة المثقفة آنذاك(٤١) .

وربما اعتبرنا سنة ١٨٨٥ م مركز الثقل بالنسبة للكيان الرمزى ، فقد كانت بداية لمرحلة أكثر عمقا وشمولا أخذت الصبغة الرمزية فيها تغلف نتاج الكثيرين من الشبان ، الذين كان لهم فضل التقنين للحركة ، ونقلها من مجا لالنزعات الفردية ممثلة فى « بودلير و « رامبو » الى نطاق المذهب الأدبى ذى الأسس الجمالية والفنية المحددة(٤٢) . كما كان لهم فضل اطلاق تلك التسمية التى سيعرف بها ذلك المذهب على مدى تاريخه(٤٣) .

ففى عدد الفيجارو Le Figaro الصادر فى الثامن عشر من أيلول (سبتمبر) ١٨٨٦ م ، أعلن جان موریاس Jean Moreas هذا الشعار (الرمزية) وتبناه(٤٤) ، بدلا من ذلك المصطلح الذى استعمله « جوتييه » فى وصف الروح السائدة فى ديوان « أزهار الشر » لبودلير والذى عرف به الرمزيون لفترة من الزمن ، وتعنى بذلك مصطلح « المنحطون أو الانحطاطيون Décadents »(٤٥) . ومنذ ذلك الحين و « الرمزية » علامة بارزة على مسار التاريخ الأدبى .

هذا فيما يتعلق بنشأة التيار الرمزى ، أما فيما يخص تطوره على المدى الزمنى فسنعرض لمعالمه الكبرى فى ايجاز متحـــاشين الدخول فى

---

(٤١) W.Y. Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 253.

(٤٢) نذكر من هؤلاء الشبان رودنباخ Rodenbach ، فيرهارن ـ Verhaeren جان موریاس Jean Moreas الذين ظهروا قبل سنة ١٨٨٥ م ، ثم : لافورج Laforgue ودى رينييه H. de Régnier وفيليه جريفن Viele Griffin الذين بدأوا فى نشر نتاجهم منذ سنة ١٨٨٥ م ، ثم اقتفى أثرهم ريمى دى جورمون Remy de Gourmont سنة ١٨٨٦ م ، ثم ميترلنك Maeterlinck سنة ١٨٨٩ م . انظر المزيد فى : «Symbolists» in «Encyclopedia Britannica», V. 21.

(٤٣) W.Y Tindall Forces in Modern British Literature, P. 253.

(٤٤) د. ناصر الدين الحانى : من اصطلاحات الأدب : P. Martino, Parnasse et Symb... سنة ١٩٥٩ م) ص ٤٨ .

(٤٥) د. احسان عباس : فن الشعر ... ب العربى الحديث ص ٢٦ . C.M. Bowra; The Heritage of Symbolis... ص ٦٦ .

تفصيلات تأباها طبيعة هذا البحث من ناحية ، وليس فيها كبير غناء بالنسبة لنتائجه من ناحية أخرى ٠

الأطوار الرمزية :

(أ) الطبقة الأولى أو جيل الرواد :

وهم النماذج العليا للتيار الرمزى ، وشعراؤه الرئيسيون فيما يرى « باورا » ويأتى فى مقدمتهم :

شارل بودلير Charles Baudelaire (٤٦) (١٨٢١ – ١٨٦٧ م) ٠

وهو شاعر من طراز فريد ، اذ اتسع وجدانه الفنى لاستيعاب مجموعة من المؤثرات التى تعددت مصادرها وأتيح لها من اصالته ما أحالها خلقا جديدا ، فقد قرأ « راسين » و « ديدرو » مثلما قرأ « سانت بيف » و « هوجو » و « موسيه » و « بيرون » ، كما تأثر تأثرا واضحا بالكاتب الانجليزى « توماس دى كوينسى » وأقبل مثله على تعاطى المغيبات ايمانا بانها تلهب الخيال وتضاعف قوة التصور وتحرره من سلطان الحواس(٤٧) ٠

ومن ناحية أخرى لم يكن معقولا أن ينمو بودلير فى بيئة الشعر البرناسى دون أن يتأثر به تأثرا دعا بعض الدارسين الى اعتباره – على

---

(٤٦) ولد فى ٩ أبريل سنة ١٨٢١ بباريس ثمرة لزواج غير متكافىء بين والد جاوز الستين وأم لم تتخط السابعة والعشرين من عمرها ، ولذلك كانت صدمة قاسية حين توفى والده وهو ما زال طفلا فتزوجت والدته من ضابط شاب حرم شارل الصغير حنان أمه التى كان يحبها لدرجة غير عادية ٠ ولم يستطع التوافق مع كيان الأسرة الجديدة فاستقل عنها بحياته التى تحررت من القيم الاجتماعية السائدة مثلما تحررت من الروابط العائلية ، ومنذ ذلك الحين يولد «بودلير» الشاعر الذى اختار لنفسه أسلوب حياة تزدوج فيه الاناقة الارستقراطية المفرطة « الدانديزم » بشهوانية شاذة تجلت فى علاقته بغانية يهودية تدعى سارة نظم فيها جملة من قصائده ، ثم بممثلة زنجية يسمونها « جان دوفال » تغنى بها فى مجموعة أخرى من قصائده ٠ وقد كانت هذه المغامرة العاطفية وبالا عليه اذ أصابته بداء الزهرى الذى ظل يعانى منه حتى مات سنة ١٨٦٧ م بعد أن خلف للتراث الأدبى عدا « أزهار الشر » مجموعة من قصائد نثرية صغيرة Petits Poèmes en Prose وكتابا بعنوان : الجنات المصطنعة Les Paradis Artificiel وتأثيرا بالغ المدى فى الشعر الرمزى بعامة ٠

انظر : لانسون ص ٣٩٩ – ٤٠٠ ، مقدمة أزهار الشر بقلم محمد أمين حسونة (الدار القومية سنة ١٩١٦) ص ٧ – ٢٤ وكذلك : سارتر : بودلير ص ١٦ – ١٨ ٠

(٤٧) مقدمة « أزهار الشر » بقلم محمد أمين حسونة ص ١٠ و ١٤ و ٢٣ ٠

الأقل فى بواكير حياته الفنية ـ شاعرا برناسيا ، مستشهدين بتقبله لآراء تيوفيل جوتييه ـ Theophile Gautier وترحيبه بمبدأ الفن للفن، رغم أن هذا المبدأ لا يتضح تماما فى بعض قصائده ذات النزعة الخلقية(٤٨) .

والواقع أن بصيرة الدارس الأدبى لا تخطىء هذه المسحة البرناسية فى بعض قصائد أزهار الشر ، وبخاصة تلك التى يتوجه هم بودلير فيهـا الى تأمل نماذج فنية فى الرسم والنحت ، كقصيدته « القناع » التى يتغنى فيها « بتمثال رمزى مطابق لذوق عصر النهضة » على نحو موضوعى يذكرنا بطريقة البرناسيين(٤٩) . ولكن تلك النزعة البرناسية تتضاءل بجوار ذلك الاعجاب الفنى العميق الذى كان يستشعره بودلير تجاه أدب « ادجار آلان بو » .. وهو اعجاب تصطبغ به كثير من قصائده سواء فى تحريها « للمبدأ الشعرى » كما وضعه الكاتب الأمريكى ، أو فى تلك الغرابة « الممزوجـة بحزن عميق »(٥٠) .

بودلير « والرعشة الشعرية الجديدة » :

والتعبير « بالرعشة الشعرية الجديدة » هو التحية التى استقبل بها فكتور هوجو مولد ازدهار الشر Fleurs du Mal لبودلير « حين صدر فى ١٨ يونيو سنة ١٨٥٧ م فأحدث ضجة فى الأوساط الأدبية والرسمية ، وانقسم النقاد ازاءه ما بين متهم بالميوعة والانحلال ، ومعجب يرى أن الديوان يطرح مشكلة الرزيلة على نحو جديد ، و « ان الشاعر لا يسعد أمام منظر الشر وانما يواجه الرذيلة كعدو لها .. انه يتحدث بمرارة المغلوب الذى يسرد هزائمه .. لا يخفى شيئا .. ولم ينس شيئا » ، ولكن هذه الرؤيا الجديدة لم تشفع للشاعر الذى حوكم رسميا وقضى عليه بغرامة مالية وبأن يحذف ستا من قصائد ديوانه(٥١) رأت فيها المحكمة من الضجر والغرابة ما يزعج حساسية القارىء المنافق hypocritical reader ـ على حد تعبير بودلير ذاته(٥٢) .

---

(٤٨) W.Y. Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 24?.

(٤٩) أنظر هذه القصيدة فى : أزهار الشر ترجمة محمد أمين حسونة ص ٦٧ ـ ٦٨ .

(٥٠) أنطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٣٨ .

(٥١) انظر مقدمة أزهار الشر ـ الترجمة العربية بقلم محمد أمين حسونة ص ٢٤ ـ ٢٥ وكذلك : د. على درويش : أزهار الشر « مجلة الشعر » ابريل ١٩٦٥ ص ١١٧ .

(٥٢) W.Y. Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 247.

والحق أن هذه الادانة لم تضعف ايمان « بودلير » بتجربته الفنية الرائدة ، بدليل أنه كتب بعد صدور هذا الديوان بأعوام يقول : انني للمرة الأولى في حياتي شبه راض ، فالكتاب شبه جيد ، وسيبقى شاهدا على تقززي وبغضي لكل شيء »(٥٣) . كما لم تضعف ثقة الدارسين في قيمة تلك الاضافات التي زود بها الديوان عالم التجربة الشعرية ، فقد كان « بودلير » أول من أعرض عن الموضوعات المصقولة التي جرى العرف عليها، مستمدا مادته من قلب الحياة الباريسية اليومية مهما بلغ عنفها وابتذالها ، وبدأت لهجة شعره جديدة كل الجدة بما فيها من شهوانية حزينة تتخللهـا شطحات مثالية مفاجئة ، وحساسية وثنية تخالطها نزعة صوفية ، وقلق تجاه السر الغامض الذي يستوعب الوجود ـ ومن ثم نفهم كلمة « هوجو » بان « بودلير » « زود الفن برعدة جديدة »(٥٤) .

ولكن هذه الشهوانية الصوفية في شعر « بودلير » ـ كما لاحظها لانسون ـ تصبح احجية غامضة بسبب ما فيها من تناقض ، ما لم نلاحظ منبعها الأصيل في نفسية صاحبها الذي عاش حياته في صراع بين الخير والشر ، بين المخلوق والاله الكامن فيه ، بين قدرة الانسان وفكرة العدم الماثلة أمامه ، بين ميل الى الحياة حتى النشوة وخوف من ذلك الملل الذي يعتريه كلما استنفد لذة من اللذات(٥٥) ، ولعل هذا هو سر غرامه بالموت ـ حتى أفرد له جزء خاصا في ديوانه ـ باعتباره الأمل الوحيد لمن لا أمل له ، ونفوره منه في الوقت ذاته فزعا مما يكتنفه من فظائع .. يقـــول :

ان الموت هو الذي يواسي ـ واحسرتاه ـ والذي يتيح الحياة ،
انه هدف الحياة ، والأمل الوحيد
الذي كالاكسير يدب فينا ويسكرنا ،
ويمنحنا الشجاعة على المسير حتى المساء(٥٦)

---

(٥٣) النص منقول عن : د. عـــلي درويش : أزهار الشر : مجلة الشعر ابريل ١٩٦٥ ص ١١٤ .

(٥٤) انظر : لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي جـ ٢ ص ٤٠١ ـ ٤٠٢

(٥٥) انظر : مقدمة أزهار الشر بقلم محمد أمين حسونة ص ٣٠ .

(٥٦) بعض المختار من « أزهار الشر » ترجمة د. علي درويش : الشـــعر ابريل ١٩٦٥ ص ١٢٦ .

وواضح أن تغنيه بالموت لا يخلو من حسرة أن يكون « العدم » هدف الحياة وأملها الوحيد ‥ حتى الجمال عنده لا يخلو من رعب « الفناء » :

أيها الجمال ‥ انك تطأ هذه الأجداث وتضحك ساحرا
وفى جيدك الرعب كعقد من الجوهر
ولؤلؤة ترقص فوق صدرك المزهو »(٥٧)

واذا كان هذا هو طابع التجربة الذاتية كما عاناها بودلير صراعا لا يجف ولا يفتر ، فكيف تبدت شعريا ؟ أعنى : ما هى طبيعة البناء الفنى فى قصيدة بودلير ؟

ولربما كان أخطر انجازاته فى هذا المقام تخليه عن الرصد السطحى للطبيعة ، واستبطانه لها على نحو تغدو فيه الصـــورة رمزا لمضمون أغنى وأكمل ، « ففى تلك الحالات ذات الطبيعة الروحية ، والتى تعلو عن الواقع ، يتكشف عمق الحياة من خلال أحداثها اليومية الرتيبة ، وحينئذ تصبح الحياة العادية رمزا »(٥٨) ، كما تضحى الطبيعة « معبدا ذا أعمدة حية ، تصدر عنها أحيانا غمغمات لا تبين ، ويمر الانسان فيها عبر غابات من الرموز تلحظه بنظرات أليفة »(٥٩) .

وقد أدى به « استبطان الطبيعة » على هذا النحو الى استخدام الحواس استخداما متكافئا فى الصورة الشعرية ، وعدم الاقتصـــار على الرؤيا البصرية كما كان الحال بالنسبة لسابقيه من الشعراء ، وتلك اضافة الى « فن » الشعر لا يقلل من أثرها ذلك الشكل الكلاسيكى المتحرج ‥ الذى ظهر فيه شعره(٦٠) ، اذ كان « لبودلير » من الحســـاسية الصـــوتية ، واستشعار الوقـــع السمعى للكلمـــات ما خفف من رتابة الموســـيقى التقليدية(٦١) .

غاية القول : أن « بودلير » ــ على تحلله ــ كان مثاليا ، أحب أن يعذب

---

(٥٧) أزهار الشر ترجمة محمد أمين حسونة ص ٧٠ .
(٥٨) W.Y. Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 247.
(٥٩) نقلا عن Bowra; The Heritage of Symbolism, P. 6.
(٦٠) Tindall, Forces .... P. 249.
(٦١) J. Stewart. Poetry in France and England, P. 141.

نفسه بما يكرهه .. ووجد فى القبح بابا خلفيا الى الجمـــال(٦٢) ، وأن نظريته فى العلاقات واكتشاف الوحدة بين نثريات الطبيعة أضفت على فوضى الواقع نظاما جعله صالحا للايحاء بما لا يمكن التعبير عنه من خفايا الذات والكون(٦٣) .

وبذلك كله كان رائدا لجيـــل من الرمزيين سيتخذ من شعره نقطـــة البداية .

أما بول فرلين Paul Verlain (١٨٤٤ ـ ١٨٩٦ م)(٦٤) :

فهو أول ثلاثة يمكن اعتبارهم ليس فقط طليعة « الرمزية » بل طليعة الشعر الحديث بعامة ، اذ كانوا نهــــاية للعصر الطبيعى وبدايـــة للعصر الرمزى(٦٥) .

وقد بدأ فرلين حياته الفنية شاعرا برناسيا يعنى بالصنعة الشعرية المحكمة(٦٦) ويوجه همه الى تصوير المحسوسات فى لوحات موضوعيـــة جامدة « مزهوا بصفتين يلتزمهما : حياده الأصم الذى لا يلين لأحد ، واضفائه على الشكل جمالا يشبه المرمر فى طبيعته »(٦٧) وهو ما يظهر بوضوح فى ديوانيه : « القصائد الزحلية » و « أعياد الغزل » .

ولكنه سرعان ما هرب من تكلف البرناسيين ليجد صوته الحقيقى

---

(٦٢) Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 247.

(٦٣) السابق ص ٢٤٨ .

(٦٤) بول فرلين : ولد فى متز سنة ١٨٤٤ م ونزح الى باريس فى شبابه الباكر حيث عمل فى وظيفة نساخ بدار البلدية ، غير انه كان يطمح للأدب فنشر أولا ديوانى « القصائد الزحلية » سنة ١٨٦٦ م . « وأعياد الغزل » سنة ١٨٦٩ م وفى تلك الاثناء تعرف « برامبو » وتأثر به تأثرا عميقا ، حتى اذا ما نزح الأخير الى « انجلترا » سافر « فرلـــين » فى اثره ، وسرعان ما نشب بينهما خلاف دموى كان من نتائجه أن ألقى « بفرلين » فى السجن ، حتى اذا ما أطلق سراحه أقام مدة فى انجلترا ثم « باريس » حيث انغمس فى حياة ماجنة لم يخلصـــه منها الا الموت سنة ١٨٩٦ م ، بعد أن ترك بالاضافة الى ديوانيه السابقين ، ديوانين آخرين هما: « أغنيات دون كلام » سنة ١٨٧٤ م « وحكمة » سنة ١٨٨٨ م . انظر : لانسون : تاريخ الادب الفرنسى جـ ٢ ص ٤٦٣ .

(٦٥) نقصد بزميله الآخرين : « رمبو » و « مالارميه » انظر المرجع السابق ص ٤٦٢ .

(٦٦) لانسون : تاريخ الادب الفرنسى جـ ٢ ص ٤٦٣ ـ ٤٦٤ .

(٦٧) مكسيم جوزكى : بول فرلين والانحلاليون ـ المجلة ـ أغسطس ١٩٦٣ ص ٤٨ .

في تلك « الغنائية الذاتية » التي تظلل شعره الرمزي ، وتضفي عليه ألفة وايحاء فيهما يكمن سر شاعريته(٦٨) ·

ولربما رجع الفضل في هذا الانقلاب الفني الى « رامبو » الذي تأثر به « فرلين » تأثرا اعانة على اكتشاف ذاته(٦٩) ، وتوجيهها – بعيدا عن الجمود البرناسي – الى الحياة النفسية بكل ما فيها من عمق وخصوبة ، ومنذ ذلك الحين أصبحت أشعاره « صدى أنات اليأس » ، ووهبت صوتها للتعبير عن آلام الروح الرقيقة الحساسة التواقة للضوء والطهر ، تبحث عن الله ولا تستطيع الاهتداء اليه ، وتحن الى حب جارها ولكنها لا تقوى عليه »(٧٠) ، وهو ما نلاحظه في ديوانيه الأخيرين : « أغنيات دون كلام » و « حكمة » ، ثم هو ما تجلى أثره فنيا في قصيدته « الفن الشعري "Art Poétique" التي عكف على وضعها في غضون الحقبة من ١٨٧١ – ١٨٧٣ م ، والتي يمكن اعتبارها عرضا شعريا للايقاعات المتحررة ، ورفضا للطغيان الذي كانت تمارسه الموسيقى التقليدية(٧١) ، ولتلك البلاغة العقلية التي يميل اليها الذهن الفرنسي ، اذ أن الشعر – في رأيه – ينبغي أن « يتعامل » بالايحاء أكثر مما يعتمد على التقرير ، وبالاظلال الهاربة أكثر من الألوان البراقة(٧٢) وبكل ما يزدوج فيه المبهم بالمحدد ازدواجا يوحي بما يستعصى على الوصف والتسمية(٧٣) ·

وفوق كل ذلك ينبغي أن يكون الشعر موسيقيا ، يحتل موقعه في الذات بطريقة تشبه طريقة الموسيقى : بأحـــلام اليقظة ، والعاطفة غــير المحددة(٧٤) ، ومن هنا كان للشاعر حق الاعراب عن فكرته أو شعوره بالأسلوب الذي يراه أدعى الى اخراج هذا الشعور وتلك الفكرة ، فمهمة الشاعر أن يحلم لا أن ينظم ، وأن يغني لا أن يكتب(٧٥) ·

---

(٦٨) J. Stewart, Poetry in France and England, P. 144.

(٦٩) تاريخ الادب الفرنسي ج ٢ ص ٤٦٤ ·

(٧٠) مكسيم جوركي : بول فرلين والانحلاليون ص ٤٨ (المجلة أغسطس ١٩٦٣)

(٧١) W.Y. Tindall, Forces .... P. 249.

(٧٢) J. Stewart, Poetry .... P. 145.

(٧٣) Tindall, Forces .... P. 249.

(٧٤) J. Stewart, Poetry .... P. 146.

(٧٥) انظر : الياس أبو شبكة : روابط الفـــكر والروح بين العرب والفرنجة ط ٢ دار المكشوف – بيروت سنة ١٩٤٥ ص ١٥٢ – ١٥٥

ولم يكن هذا « المبدأ الشعرى الذى وضعه « فرلين » مصادرة انشائية يعوزها التطبيق ، فالحق أن هذا الشـــاعر حاول فى اخـــلاص استغلال الموسيقى اللفظية Verbal music وحساسية الأصـــوات(٧٦) للتعبير عن أشد حالاته شرودا ، وهى حالات تزدوج فيها البساطة بالتعقيد ، والصوفية بالشهوانية ، وتتجلى فيها التلقائية العاطفية المجردة من كل عنصر عقلى(٧٧) عذبة عذوبة الطفولة ، ساذجة سذاجة الأغنيات الشعبية ٠

ورغم أن هذه الموهبة الغنائية الصافية لم تنل ما تستحقه من اهتمام، فقد كان « فرلين » موطن اعجاب الشباب الرمزى بما فى شعره من حزن يترقرق ولا يبين(٧٨) ، ورؤى يختلط فيها الحلم بالواقع ، والشعر بانطباعات الحواس ٠٠ بحيث يغدو الشىء الموصوف رمزا Symbol يمثل أخص العواطف(٧٩) ٠

أضف الى ذلك عنايته بمرونة الايقاع الشعرى ، وهى ناحية من نواحى التجديد الفنى يرجع الفضل الأكبر فيها الى صديقه الشاعر الرمزى :

آرثر رامبو : Arthur Rimbaud (١٨٥٤ ــ ١٨٩١)

تلك العبقرية المبكرة والروح العاصفة الثائرة التى اهتصرت الشعر أو اهتصرها الشعر فقالت كل ما عندها بين الخامسة عشرة والتاسعة عشرة ثم لم تعاود(٨٠) ٠

بدأ « رمبو » يكتب الشعر سنة ١٨٧٠ م على الطريقة البرناسية أولا ، ثم على طريقة بودلير ، ولكن شخصيتهالفنية المستقلة ما لبثت أن استحصدت حين ألقى عن كاهله عبء التقليد وأخذ منذ سنة ج١٨٧ م يحـــاول شعرا « يعرض كل حميا الوجود الروحى » ويجتاز منط قالعقل والمادة فى شبه غيبوبة صوفية تدق با بالمجهول ، وتغامر فى « أنهار همجية » طالما حن اليها فى أحلامه الأولى(٨١) ٠

---

(٧٦) Tindall, Forces .... P. 249.

(٧٧) تاريخ الادب الفرنسى جـ ٢ ص ٤٦٤ ٠

(٧٨) مرجع « تندال » السابق الذكر ص ٢٤٩ ــ ٢٥٠ ٠

(٧٩) J. Stewart, Poetry ....—............... P. 145.

(٨٠) انظر لانسون : تاريخ الادب الفرنسى جـ ٢، هامش ص ٤٦٣ ٠

(٨١) انظر : W.Y. Tindall, Forces .... P. 250.

وكذلك : J. Stewart, Poetry .... PP. 146-147

وقد كانت وسيلته الى ذلك موهبة بصرية visionary faculty تقصد بالتراسل السحرى والرقى الى خداع الحواس والارتفاع فوقها ، وهو ما يتضح فى احدى رسائله حين يقول :

ان الشاعر يجعل نفسه قادرا على الابصار من خلال الاختلاط الواعى واللامحدود لجميع الحواس » ، وفى لغة خاصة هى « لغة الروح من أجل الروح ، لغة تلخص كل العطور والأصوات والألوان » ينبغى عليه أن يوحى برؤاه أو يوضح أشكالها(٨٢) ٠

واذا كان هذا هو جوهر نظرية الشعر كما تصورها رمبو ، فان جانبها التطبيقى لا يمكن تمثله بدون الاشارة الى كتابه « فصل فى الجحيم Une Saison en Enfer" وهو مجموعة من الرؤى الغريبة يأباها منطق العقل ، ولكننا نسحر بما فيها من قوة مذهلة وجمال غريب ، وفتنة غنائية تنبعث من نثر شعرى ذى نغم ظليل فى الصوت والايقاع(٨٣) ٠

ثم أن فى كتابه هذا تخطيطا لطريقة شعرية جديدة أسماها « كيمياء الفعل » ـ Alchimie du Verbe ـ وهى محاولة لتملك ما فوق الواقع وتحرير الخيال من قيود العقل والعادة(٨٤) عن طريق استغلال القيم الصوتية والانفعالية للحروف ، وهى قيم ينبهنا اليها رمبو فى قصيدة أخرى له بعنوان « الحروف الصوتية » خلع فيها على الأصوات المتحركة ألوانا ، فلكل حركة لون توحيه بمجرد سماعها ولكل لون تداعياته وعلاقاته وبذلك يغدو الصوت قيمة نفسية وانفعالية غير محدودة(٨٥) ٠

غير أن ما حققه رمبو فى نظرية الشعر الرمزى وأثر به تأثيرا امتد الى كل زوايا الأدب الحديث : اعتماده فى بناء القصيدة على « اللاوعى » و « تداعى الصور » تداعيا حرا تتراسل فيه المدركات على نحو لا يتقيد بالزمان ولا بالمكان(٨٦) يقول : أكتشف ألوان الحركات ٠٠ اكتشفت لغة شعرية فى متناول جميع الحواس ٠٠ احتفظت بحقوق الترجمة ٠٠ لاحظت

---

(٨٢) Tindail, Forces .... P. 251.

(٨٣) J. Stewart, Poetry ....

(٨٤) السابق ص ١٤٧

(٨٥) انظر : أنطون كرم : الرمزية والادب العربى الحديث ص ٥٢ ٠

(٨٦) انظر : J. Stewart, Poetry .... PP. 149-150

ما لا يمكن التعبير عنه ·· رضت نفسي على الوهم فكنت أرى مسجدا مكان مصنع ، وجوقة من الدفوف تضربها الملائكة ·· وحجرة استقبال في قاع بحيرة ·· ثم شرحت أضاليلي السحرية بأوهام من الكلمات »(٨٧) ·

وبهذا كان رمبو أبا للتيـــار السريالى الذى سيستغل نظريتـه فى « اللاوعى » الى أبعد حد ، كما أن مفهومه الشعرى عموما ترك فى الشباب اقتناعا لا يتزعزع بأن الشعر قوة داخلية تعمل بطريقة ورؤية غامضتين ، وان المنطق والزخرف البلاغى ألد أعدائه(٨٨) ·

وعلى يد ستيفان مالارميه S. Mallarmé (٨٩) (١٨٤٢ — ١٨٩٨ م) تبلغ الصيغة الرمزية ذروة اكتمالها ، بل ان بعض الدارسـين يعتبرونه المؤسس الحقيقى للمدرسة الرمزية(٩٠) ·

والشعر عند مالارميه « تعبير محكم للمجهود العقلى الذى يهدف الى الجمال المحض »(٩١) ، وهو جمال لا يتحقق فى عالم الواقع ، اذ ليس هذا الواقع الا رمزا لعالم حقيقى غير منظور ·· عالم يرى فيه مالارميه :

·· جزيرة يحملها الهواء ··

تراها البصيرة ولا يراها البصر

تمتد فيها الزهور الى المدى(٩٢)

---

(٨٧) Tindail, Forces .... P 252.

والنص منقول عن كتابه « فصل فى الجحيم » ·· انظر نموذجا آخر لشعـــره بعنـوان « السفينة السكرى » أورده الدكتور محمد غنيمى هلال : النقـــد الادبى الحديث ط ٣ ص ٤٢٧ — ٤٢٩ ·

(٨٨) J. Stewart, Poetry .... P. 151.

(٨٩) ولد بباريس سنة ١٨٤٢ م وعمل مدرسا للغة الانجليزية ، ويعد المثل الحقيقى للتيار الرمزى سواء بشعره ذى النزعة التجريدية ، أو تلك الندوات التى كان يعقدها فى بيته مساء كل ثلاثاء والتى كانت بمثابة مدرسة تخرج فيها جيل الرمزيين الشبان ، وقد توفى سنة ١٨٩٨ م ، بعد أن قام بنفسه بنشر مجموعة من نتاجه « شعر ونثر » سنة ١٨٩٣ ، انظر : لانسون جـ ٢ ص ٤٦٤ — ٤٦٥ ، ودائرة المعارف البريطانية : مادة Symbolists

(٩٠) ج· ستيوارت : انظر كتابه : Poetry .... P. 154.

(٩١) لانسون : تاريخ الادب الفرنسى جـ ٢ ص ٤٦٤ ·

(٩٢) Bowar, The Heritage of Symbolism, P. 5.

ولما كانت الألفاظ عاجزة ـ بثقل ما فيها من محتوى دلالى ـ عن نقل هذا العالم وتمثيله ، كان على مالارميه أن يلجـــأ الى خصـــائصها الصوتية والغنائية للايحاء بالفكرة المثالية المنشودة(٩٣) ، بعد تجريدها من معانيها الوضعية وعلاقاتها المألوفة(٩٤) وفى تلك الحالة يتوقف الفهم تقريبا حيث تقوم الأصوات كما يقوم السياق بكل العمل(٩٥) ، بيد أن المشكلة ـ كما تخيلها مالارميه ـ لم تكن بهذه البســـاطة : هب أن الكلمات تحررت من دلالتها العرفية ، سيبقى هناك مع ذلك علاقاتها التركيبية Syntax وهى علاقة تشل الطاقة الايحائية فى الكلمات ، ولذلك كان على مالارميه أن يخطو خطوة أخرى فيقوم بتفتيت المستوى العادى للتراكيب ليعيد تشكيله من جديد على نحو تصبح فيه الكلمات أشبه بالرقى(٩٦) ٠

وبهذا أضحت القصيدة الرمزية ـ على يد مالارميه ـ حرة من المحتوى بمعناه المعهود ، حرة من الزمن ومن الظروف الحيوية ، بل أصبحت كذلك حرة من العاطفة المسرفة والموضوع ، فقـــد حلت الوحـــدة السيمفونية Symphonic بين أجزاء القصيدة محل الوحدة المدركة بين جزئيات الواقع الخارجى ، وغدا العمل الشعرى كما قال : ابهاما على القارىء أن يعثر على مفتاحه »(٩٧) ٠

ولئن كان مالارميه قد تطور بفنه فى المرحلة الأخـــيرة من حيـــاته الشعرية ، حتى أصبح للشكل الكتابى وترتيب الأحرف فوق الصفحات قيمة ايحائية فى نظره ٠ فلسوف نعرض لهذا فى حينه ، مكتفين بالاشارة الى أن اتكاءه بشكل أساسى على الايحاء ، وتحرير الألفاظ والأشياء من كثافتها المادية ، قد أدى بشعره الى نوع من الاغلاق يعترف هو نفسه به اذ يقول : فنى درب مسدود »(٩٨) ٠

تلك فى ايجاز لمحة من فن الطبقة الأولى من الرمزيين ، الذين شقوا الطريق لجيل مذهبى خالص أتى على أعقابهم ٠

---

(٩٣) لانسون ـ المرجع السابق الذكر ص ٤٥٧ ٠

(٩٤) انظر : Tindall, Forces .... P. 253.

(٩٥) Bowra, The Heritage .... P. 14.

(٩٦) Tindall, The Literary Symbol, P. 49.

(٩٨) Tindall, Forces .... P. 253.

(٩٧) Bowra, The Heritage .... P. 14.

(ب) الجيل المذهبى والردة الكلاسيكية :

وهو ذلك الجيل الذى أخذ على عاتقه عبء تحديد التيار الرمزى بوصفه مذهبا أدبيا له حدوده ومعالمه ، وفى نتـــاجه تبلغ الموجة الرمزية ذروة امتدادها ·

ويمكن اعتبار ذلك البيـــان الذى نشره جان مورياس (١٨٥٦ ـ ١٩١٠) فى ١٨ سبتمبر سنة ١٨٨٦(٩٩) واجهة للمذهب فى تلك الفترة ، واعلانا عن وجوده ، وتحديدا له بقدر الامكان ، يقول مورياس :

« ان الشعر الرمزى ضـــد الشرح والتسمية والعـــاطفية المصطنعة والوصف الموضوعى · وهو يحاول أن يلبس الفكرة المطلقة شكلا محسوسا ·· شكلا ليس غاية فى ذاته ولكنه يستهدف التعبير عن الفكرة وفى الوقت نفسه يظل موضوعا لها ، كما أن الفكرة بدورها لا يمكن ادراكها دون سياق بهى من التشبيهات الخارجية ، لأن السمة الجوهرية فى الفن الرمزى تتضمن باستمرار صورة الفكرة بداخلها · وهكذا ليست مشاهد الطبيعة وحركات الناس والظواهر المادية فى هذا الفن مقصودة لذاتها ، ولكن بوصفها مظاهر بسيطة يقصد بها الى تمثيل علاقاتها الخفية بالأفكار الجوهرية »(١٠٠) ·

وواضح من هذا البيان مدى ذلك التأثير البالغ الذى أثره مالارميه فى جيل الرمزيين المذهبيين ، فالنفوذ فى قلب المحسوسات للوصول الى جوهرها ···· الى الفكرة المطلقة هو على التحديد ما كان يحاوله « مالارميه » ، وهو ما طمع اليه هذا الجيل من شباب الرمزية(١٠١) ·

ولضيق المقام عن الاستقصاء الدقيق لادباء واتجاهات هذا الطور ، نكتفى بالاشارة الى بعض الأسماء التى تألقت فى هذه المرحلة ، وبالأخص : رينيه جيل René Ghil » و « ستيوارت مريل Stuart Merrill وجوستاف خان Gustave Kahn الذين نجحوا الى حد كبير فى كتابه قصائد رمزية حقيقية : ربما كان الرمز فيها أحيانا صورة شعرية ، وربما كان نظاما من الصور ، وربما كان فى الايقاع الموحى أو فى تركيب

---

(٩٩) هكذا يؤرخه « تندال » بينما يحدده بعضهم بـ : ١٨ سبتمبر سنة ١٨٨٨
انظر : الرمزية والادب العربى الحديث ص ٦٣ ، والتاريخ الاول أقرب الى الدقة ·

(١٠٠) W.Y. Tindall, Forces .... P. 254.

(١٠١) انظر : لانسون : تاريخ الادب الفرنسى جـ ٢ ص ٤٦٥ ـ ٤٦٦ ·

الأصوات وانسجامها ، بل قد تغدو القصيدة كلها رمزا حيث تتآزر الأصوات والصور والايقاعات لتوحي بجو يقرب من جو الموسيقى(١٠٢) .

ولكن فترة الصحو لا تدوم طويلا فسرعان ما انشق هذا الجيل بعضه على بعض فاتجه فريق الى دراسة الاصوت ووقعها دراسة علمية تقوم على التحليل المعملي(١٠٣) ، بينما أعلن مورياس سنة ١٨٩١ م ارتداده عن الرمزية بمعناها المذهبي ، وأسس مدرسة سماها المدرسة الرومانية Romane ، وبذلك عاد الى الكلاسيكية الحقيقية والأوزان التقليدية(١٠٤) ولم « يبق على شيء تقريبا من الأحلام الرمزية لا في الجوهر ولا في الشكل »(١٠٥) .

واذا كان شأن المذاهب الادبية أن تلقى بكل حدتها وتطرفها في بدايات نزاعها مع الاتجاهات الفنية المناوئة ، ثم لا تلبث أن تفيء الى منطق الاعتدال بعد أن تهدأ حميا الصراع ، فان الرمزية لم تكن بدعا حين أخذت في هذه المرحلة من عمرها الأدبي ترتد عن جوهر المذهب لتنزع نزعة كلاسيكية لم تقتصر على « مورياس » بل تعدته الى علمين من أعلام الرمزية لذلك العهد ، ونعني :

« اميل فيرهارن Emile Verhaeren " (١٨٥٥ – ١٩١٦ م)
وهنري دي رينييه Henri de Regnier (١٨٦٤ – ١٩٣٦ م »(١٠٦)

والملاحظ أن هذه الردة الكلاسيكية لم تكن ردة شكلية تحصر اهتمامها في العودة الى العروض التقليدي – وان كان هذا في ذاته بالغ الأهمية – بل كانت كذلك تطويرا للنظرية الرمزية واقترابا بها من واقع الحياة(١٠٧) ، وهو ما يقرره « باورا » حين يلاحظ ما طرأ على المذهب الرمزي بعد سنة ١٨٩٠ م من تغيرات أهمها : هجر الاناقة الصياغية المحكمة ، والتخلي عن الأبراج العاجية ايثارا للتجربة الحية ، ثم تطوير بعض الآراء فيما يخص فكرة الجمال المثالي « وبناء القصيدة »(١٠٨) .

---

(١٠٢) Tindall, Forces .... P 254.
(١٠٣) نعني « رينيه جيل » وأتباعه : انظر : الرمزية والادب العربي الحديث ص ٦٤ .
(١٠٤) لانسون ص ٤٥٨ .
وكذلك : Martino, Parnasse et Symbolisme, P. 210.
(١٠٥) المرجع السابق : الصفحة نفسها .
(١٠٦) لانسون ص ٤٧٠ – ٤٧٢ .
(١٠٧) Tindall, Forces .... P. 255.
(١٠٨) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 15.

وإذا كانت هذه التطورات فى مجملها تلطيفا لحدة المذهب ، لقد كانت من ناحية أخرى ارهاصا بانهياره ، فمنذ أخريات القرن التاسع عشر ، وبالذات حين توفى « مالارميه » سنة ١٨٩٨ م ، بدا وكأن التيار الرمزى يحتضر بوفاة كاهنه الأكبر(١٠٩) ، ولكن ذلك لم يمنع من استمرار التأثير الرمزى لفترة تالية من الزمن ، وهو ما نراه بوضوح فى نتاج الكاتب المسرحى البلجيكى موريس ميترلنك Maurice Maeterlinck (١٨٦٢ - ١٩٤٩ م) الذى يعتبر أشهر مؤلفى المسرح الرمزى على الاطلاق ، والذى بدأ حياته الفنية شاعرا رمزيا سنة ١٨٨٩ م ثم وجه همه فيما تلا ذلك الى تطبيق النموذج الرمزى على خشبة المسرح ، وقد نجح فى ذلك الى حد كبير فمسرحياته مغلفة بجو يشبه الحلم ، يحفهـا التوقع وينبهم فيهـا الزمان والمكان(١١٠) . أما أبطاله فشخصيات غير مادية ، هشة ، هوائية ، غامضة ، تروح وتجىء فى ضوء أثيرى فاتن مؤثر(١١١) ، وتتحدث لغة ايحائية تعتمد على سذاجة الكلمات وطريقة النطق ، وعلى الصمت اذا اقتضى الأمر(١١٢) .

آية هذا أن تأثير المذهب الرمزى لم ينقطع تماما بانهياره ، بل ظل ينبض بحياة غير مرئية فى نتاج بعض الكتاب الذين أعقبوا الفترة الرمزية ، سواء فى أساليبهم أو فى ميولهم(١١٣) .

فبالاضافة الى ميترلنك - فى نطاق الفن المسرحي - ظهر اللون الرمزى على استحياء فى شعر : فرانسيس جام Francis Jammes ، وبول كلوديل Poul Claudel وشارل بيجي Charles Peguy وجميعهم بدأوا حياتهم الفنية فى مطالع القرن العشرين ، حيث كان العهد بالنظرية الرمزية ما يزال قريبا(١١٤) .

وربما كان بول فاليرى Paul Valery (١٨٧١ - ١٩٥٤)

---

(١٠٩) المرجع السابق ص ١٧ .

(١١٠) Tindall, Forces .... P. 260.

(١١١) انظر لانسون : تاريخ الادب الفرنسى جـ ٢ ص ٥٠٥ .

(١١٢) Tindall, Forces .... P. 260.

ولميترلنك كثير من المسرحيات تصلح كل منها نموذجا لهذه السمات التى أشرنا اليهـا منها : العميان سنة ١٨٩٠ م ، بلياس ومليزاند سنة ١٨٩٢ م والطائر الأزرق سنة ١٩٠٨ م .

(١١٣) تاريخ الادب الفرنسى جـ ٢ ص ٢٥٨ و ٥٤٠ .

(١١٤) م السابق ص ٤٧٣ - ٧٦ ٤ .

أكثر تلامذة الرمزية اخلاصا وأنضجهم فنا(١١٥) ، وقــد احتفظ بطريقــة « مالارميه » ولكنه بدلا من أن يستخدمها على غرار أستاذه للايحاء بالجمال المحض طبقها على أشد الموضوعات عسرا وهو : التعبير عن العلاقات الوظيفية للعقل ، ثم عن قضايا ذات صبغة شمولية كالوجود الحق والمصير الانسانى ، مما يبدو بوضوح فى قصيدته الشهيرة (المقبرة البحرية La Cimetiere Marin ١١٦) حيث يقف الشاعر ظهرا على شاطىء البحر بجوار مقبرة والشمس ثابتة فوقه ، والماء مستو كأنه سقف وقضت عليه السفن كالحمائم ، وعندئذ يرفع الشاعر صوته مخاطبا « الظهيرة الصامتة » رمز المطلق :

أيتها الظهيرة ، بالرغم من هذا الثبات فيك فاننى أنا وحــدى السر المتغير فيك ٠٠ أما الأموات فقد ذهبوا يعانقون الفراغ وأصبحوا جزءا من الطبيعة الميتة » ٠

وحين تهب الريح لتحطم هذا الصمت وتخرق هدوء ذلك السقف المائى وتدفع به نحو الصخور ، ندرك أن الشاعر قد عاد الى الحياة ، وان هــذه الريح ليست الا رمز الابداع الشعرى حين يفيض بالتعبير(١١٧) ٠

غير أن منطق التطور أثبت أن كل هذه الفلذات من التأثير الرمزى لم تكن الا مظاهر عابرة ، وان محاولة بعث الحياة فى النظرية الرمزية بصورتها المذهبية ضرب من المغامرة ، وان على الشعراء ــ بدلا من ذلك ــ أن يقنعوا باستغلال حصاد الرمزية فيما يخص القيم الفنية المحضة ذات الأثر البالغ فى التيارات الأدبية المعاصرة ٠

(ج) الانهيار الرمزى وبواعثه :

يلاحظ « باورا » ان سر ضعف التيار الرمزى كان يكمن ــ منــذ البداية ــ فى رفضه لمنطق الواقع ، وانســحاب رواده من الحيــاة العامة ، وايمانهم القاطع بأن غاية الشعر هو الوصول الى مثل صفاء « الموسيقى » ، ساعين الى وضع هذه العقيدة موضع التطبيق ٠

---

(١١٥) W.Y. Tindall, Forces .... P. 255.

(١١٦) لانسون : تاريخ الادب الفرنسى جـ ٢ ص ٥٢٨ ــ ٥٤٠ ٠

(١١٧) د : احسان عباس : فن الشعر (بيروت سنة ١٩٥٩ م) ص ٧٠ ــ ٧١

وكذلك باورا : تراث الرمزية ص ٥١ ــ ٥٣

ولما كانت الكلمات محدودة بمعانيها ، وكان الشعر نفسه غير قانع باختطاف أمجاده من الموسيقى ، أصبحت النتيجة الحتمية أن يبدع الرمزيون شعرا لا يرقى الى « النموذج » الذى يحلمون به من ناحية ، ولا يشبع فضول الجمهور من ناحية أخرى لما فيه من ابهام كان يصل أحيانا الى حد الاغلاق(١١٨) .

يضاف الى ذلك أن ثقة الرمزيين أنفسهم بأصول النظرية كانت تتضاءل كلما تقدم بها الزمن : فمنذ سنة ١٨٩١ م أسس الشاعر الرمزى « موريا‌س» المدرسة الرومانية منشقا عن المجرى العام للمذهب ، بينما وجد آخرون من الجرأة ما أعلنوا به أن « مالارميه » « لم يكن مفكرا كبيرا ولا شاعرا كبيرا » ، ومعنى ذلك « أن الرمزية كانت تذبح نفسها » على حد تعبير صحيفتهم الرسمية(١١٩) .

واذا كان هذا شأن الرمزيين أنفسهم ، فلم يكن غريبا أن يلاحظ بعض النقاد من خارج المذهب (رومان رولان (Romain Rolland ان الفترة الرمزية كانت « مرحلة رديئة من التعب والنورستانيا الصوفية » ، على حين يعلن مؤتمر الشعراء سنة ١٩٠١ م أن غالبية الشعراء ملتزمون بالايقاع التقليدى وانهم خصوم ألداء للشعر الحر(١٢٠) .

بيد أن كل هذه البواعث تتضاءل بجوار ذلك الاعتقاد الذى بدأ يجتاح المحافل الأدبية منذ سنة ١٩٠٠ م بأن الرمزية ليست الا نظرية الفن للفن فى شكلها المطلق(١٢١) ، مما أدى الى بزوغ كثير من المدارس الأدبية التى لم تكن تعدو « سلسلة من الضمائم وخليطا من الطوائف الصغيرة المتعصبة »(١٢٢) تتنافر بحسب الظواهر ولكنها جميعا تتفق فى خصومتها « للرمزية » وتأخذ عليها :

أولا : عزلها للفنان فى نطاق « أدب من أجل الأدب » ، ونفيها له بعيدا عن الجمهور ، والحياة الحقة .

ثانيا : تشاؤمها وذوقها المعتل .

---

(١١٨) انظر المرجع السابق ص ١٤ .

(١١٩) P. Martino, Parnasse et Symbolisme, Paris, 1938, P. 210.

(١٢٠) المرجع السابق ص ٢١١ .

(١٢١) المرجع السابق ص ٢٠٩ .

(١٢٢) المرجع السابق ص ٢١١ .

ويستقطب جوهر هذه الحركات الأدبية التى نشأت رد فعل لعزلة الرمزية وفنيتها الخالصة ، قول « جورج دى بوهلييه Georges de Bouhélier (سنة ١٨٩٧ م) :

أن نرد الى الانسانية جمالها البطولى ، وأن نؤكد الروابط التى تصلها بالعالم ، وأن نوضح بشعاع قوى مكانها فى الطبيعة ‥ تلك هى رسالة الشاعر المعاصر »(١٢٣) ٠

* ★ *

بهذا انتهت رحلة « الرميزة » عبر فترة زمنية لم تستغرق أكثر من خمسة عشر عاما ‥ انتهت باعتبارها مذهبا ليبدأ تأثيرها الفنى الشامل فيما تلاها من تيارات أدبية(١٢٤) ، وليتسع هذا التأثير ويرحب حتى يمتد الى كثير من الآداب العالمية ، وذلك موضوع الفقرة التالية(١٢٥) ٠

(د) الامتداد الرمزى فى الآداب العالمية :

وهو امتداد لم يكن ـ كما أشرنا سابقا ـ رمزيا خالصا ، اذ كان يخضع للمناخ الجديد الذى يستنبت فيه ، ثم لعبقرية الكاتب وثقافته بعامة ٠

ففى الأدب الألمانى : امتزجت الرمزية على يد « رينر ماريا ريلكه Rainer Maria Rilke " (١٨٧٥ ـ ١٩٢٦ م)بنزعة وجودية تعلن عن نفسها بذلك الضجر العميق الذى نحسه فى كل قصيدة له ، بل فى كل مقطع(١٢٦) ، وهى نزعة لا تطعن فى اصالة قيمه الرمزية ولا تلغيها ٠

وتتجلى هذه الاصالة الرمزية فى نظرة ريلكه الى اللغة من ناحية ، ثم

---

(١٢٣) المرجع السابق ص ٢١٢ ٠

(١٢٤) نرى هذا بخاصة فى حركتين فنيتين كالتكعيبية Cubisme والدادية Dadaisme

انظر : المرجع السابق ص ٢١٤ ٠

(١٢٥) انظر : م٠ ف٠ جويار : الادب المقارن : ترجمة د: محمد غلاب (القاهرة سنة ١٩٥٦) ص ١٣٣ ٠

(١٢٦) انظر مقدمة « شعر ريلكه » تعريب الدكتور ممدوح حقى (دار اليقظة العربية دمشق سنة ١٩٦٢) ص ١٧ ٠

في جوهر تجربته الشعرية من ناحية أخرى ، ففيما يتعلق باللغة كان ريلكه يعتقد بأن اللفظ كأس أنت حر في طبيعة الشراب الذى تملأه به ، فكان لذلك يفرغ اللفظ من معناه ويملأه بالمعنى الذى يريد بقدرة فائقة جعلت كبار اللغويين في ألمانيا يعتقدون بأن الرجل ساحر(١٢٧) » ٠

أما فيما يخص جوهر تجربته الشعرية ، فقد كانت تتردد بين طرفين : الوحى الشعرى الذى لا يسخو عليه الا نادرا ، ولحظات الطفولة العذبة(١٢٨) التي يتحسر عليها في شعر رقيق :

ايه ساعات الطفولة العذبة !! لم يبق خلف الصور الا الماضى ، وأما المستقبل فلم يبق أمامنا منه شيء »(١٢٩) ٠

وبين الترقب والحسرة يولد طريق جديد وشعر جديد فيه نشوة المحب، وفناء الصوفى الذى يرى وحدة الوجود خلف كل مظاهر التحول ٠٠ لقد وجد ريلكه طريق الخلاص في « الموت » الذى لا يعنى بالنسبة له فناء أو عدما بل يعنى نوعا من « التحول » « يخلق الحياة ولا يبيدها ، ويبدعها ولا يدثرها ، ويبتدىء بها ولا ينهيها ، فهو أولها وآخرها معا ، وهو بذرتها وثمرتها »(١٣٠) :

نحن لسنا الا اللحاء والورق ٠ أما الثمرة التى
في اللب فليست الا الموت الأكبر الذى يحمل
بذرته كل فرد في نفسه(١٣١) ٠

ان الموت هنا هو الحقيقة الجوهرية الوحيدة في الانسان ، ولكنه موت يعنى بداية ميلاد غير مرئى ، فيه تتقمص الأشياء أشكال جديدة تحمل كل ديمومة الوجود وتدفقه ، أو هو بالأحرى نوع من الاتحاد الصوفى بمصدر الوجود ، بالاله الذى يحتفظ كل منا بقبس منه في نفسه لنعود اليه يوما ما كما ترتد « بقايا الماء التائه » الى ينبوعها الخالد(١٣٢) ٠

---

(١٢٧) السابق ص ٩ ــ ١٠ ٠
(١٢٨) د : احسان عباس : فن الشعر ص ٧٥ ــ ٧٦ ٠
(١٢٩) « شعر ريلكه » تعريب الدكتور ممدوح حقى ص ٨١٠
(١٣٠) السابق ص ٢٠ ٠
(١٣١) السابق ص ٣٤ ٠
(١٣٢) انظر المصدر السابق ص ١٠٨ ، ١٣٥ ٠

ان شعر ريلكه – فى التحليل الأخير – اضافة جديدة للتراث الرمزى، فهو لم يلمح من الوجود ذلك « الجمال المحض » الذى طلبه مالا رميه ، ولم يره فى ذاته كما فعل فرلين ، بل كانت محاولاته استشفافا للجوهر من خلال التحول ، وللخلود فى العدم(١٣٣) ، وتغنيا بالموت الكبير كما كان يدعوه ٠

وليس شعر « ريلكه » هو النموذج الوحيد للتأثير الرمزى فى الأدب الألمانى فقد مس هذا التيار شاعرا آخر ، آمن كما آمن الرمزيون بمبدأ الفن للفن ، وهرب بنفسه من عالم الواقع الى دنيا من الجمال المصطنع والتأمل الذاتى ٠٠ ونعنى : ستيفان جورج S. George الذى تبدو المفارقة واضحة بين نزعته الذهنية وتلك المسحة الصوفية التى تترقرق فى شعر ريلكه فتهبه الكثير من الحرارة والجيشان(١٣٤) ٠

اما الأدب الروسى : فقد قدم الى النظرية الرمزية شاعرا من أعمق شعرائه وأكثرهم صدقا وصراحة مع ذاته(١٣٥) ، وهو الشاعر ألكسندر بلوك Alexander Blok الذى اصطبغت الرمزية فى نتاجه بنزعة انسانية هى مزيج من النبوءة والعطف العميق على مستقبل الجنس البشرى ، مما يبدو بوضوح فى قصيدته « الطيار Aviator » حيث يرتاع الشاعر لمنظر آلات الدمار التى أنتجتها المدنية الحديثة ، متسائلا عن البواعث التى تسوغ هذه المغامرة الحمقاء مهما كان تعبيرها عن التقدم الآلى الذى ليست له أهمية الوجود الانسانى ذاته(١٣٦) ٠

الرمزية فى الشعر الانجليزى : وفى الشعر الانجليزى وجدت الرمزية أكثر امتداداتها خصوبة ، فمنذ سنة ١٨٧٠ م أخذ الشعراء الانجليز يدركون أن الطريق الى انعاش تراثهم الشعرى هو الطريق نفسه الذى يسلكه الفرنسيون ، ولكن تأثرهم بالشعر الفرنسى لم يبدأ بشكل جدى الا فى العقد الأخير فى القرن التاسع عشر فقرأوا بودلير ، وترجموا « مالارميه » و «فرلين» ،

---

(١٣٣) انظر « باورا Bowra, The Heritage .... P. 222-223.

(١٣٤) انظر : د ٠احسان عباس : فن الشعر ص ٧٧ – ٧٨ ، وكذلك « باورا : : المرجع السابق ص ٩٨ –١٤٣ ، ثم انظر نموذجا من شعره فى : مصطفى عبد اللطيف السحرتى : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ص ١٢٧ ٠

(١٣٥) Bowra, The Heritage of Symbolism, ... P. 255.

(١٣٦) لموقف خلفاء الرمزية من التقدم الآلى : انظر : المرجع السابق : ص ٢٢٥ – ٢٢٦ ٠

كما عرفوا غيرهم من رواد الشعر الرمزى(١٣٧) • وسرعان ما ظهرت نتائج هذا التأثر فى مؤلفات الكثير من أدبائهم ونقادهم ، وبخاصة « أوسكار وايلد "oscar Wilde"»(١٣٨) ، و « آرثر ســـيمون "Arther Symons" الذى كان لترجماته أكبر الأثر فى تقديم الشعر الرمزى الى جمهور الأدب الانجليزى •

على أن أثر « آرثر سيمـــون » فى هذه المرحلة لم يقتصر على ترجمته لبعض الشعراء الفرنسيين واحتذائه لهم ، بل تعدى ذلك الى تعريف الشعراء الانجليز بنظرية الشعر الرمزى من وجهة نظر نقدية ، أى أنه كان بمثابة « الوسيط » الأدبى بين المذهب الرمزى والشعر الانجليزى ، ولهذا بدا تأثيره واضحا فى كل ما تلاه ممن تتلمذوا على التيار الرمزى فى انجلترا • وكتابه « التيار الانحطاطى فى الأدب » (١٨٩٣) ،و « التيار الرمزى فى الأدب » (١٨٩٩ م) يعتبران فى هذا الباب كتابين رائدين ، واليهما يرجع الفضل فى توجيه طاقتين من أعظم طاقات الشعر الانجليزى الحـــديث نحو المجرى الرمزى •• ونعنى بهما : « ييتس » و « اليوت » • •

و « ليم بتلر ييتس » : W.B. Yeats (١٨٦٥ ـ ١٩٣٩) :

هذا الشاعر الايرلندى الأصل ، الذى أنفق حياته الفنية فى البحث عن « صورة لاكتشاف العقل الحديث لنفسه(١٤٠) » والذى يعده باورا وريثا للرمزية الفرنسية •

وقد استمد ييتس رمزيته من مصدرين أساسيين :

أولا : محصوله من تراث الشعر الانجليزى وبخاصة قراءته لشـــعر بليك Blake وشيلى Shelley ، فقد أعانته هذه القراءة على اكتشاف رموزه ذات الطابع السحرى(١٤١) •

ثانيا : تراث الرمزية الفرنسية التى لم يتأثر بها الا فى فترة متأخرة

(١٣٧) W.Y. Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 256.

(١٣٨) انظر السابق ص ٢٥٨ ـ ٢٦١ •

(١٣٩) السابق ص ٢٦١ •

(١٤٠) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ترجمة جميل الحسينى ـ المكتبة الأهلية ـ بيروت سنة ١٩٦٣ ص ٤٩ •

(١٤١) Tindall, Forces .... PP. 267-268.

تسبيا ، وبالذات حين فرغ صديقه « سيمون » من ترجمته لبعض آثار هذا التراث، إذ ذاك قرأها ييتس وأعجب بها بما فيها من فن خالص يعلو عن الظروف والأشخاص « وكل ما هو متغير ووقتي » . ولولا هذه الترجمات لما أتيح له — كما يعترف بذلك في « سيرته الذاتية » — أن يطلع على الشعر الرمزى بلغته الفرنسية ، اذ كان المامه بها ضعيفا(١٤٢) .

وتتجلى أصالة ييتس فى أنه لم يقبل النظرية الرمزية فى صيغتها المطلقة ، بل أخضعها — وبخاصة فى مرحلة نضوجه — لظروف العصر واهتمامات البيئة ، فميلاد النزعة القومية وظهور المشكلات السياسية التى نشأت عنها حربان عالميتان والأثر المدمر الذى تركه العلم الحديث على المعتقدات ، والعودة الى طرح كل ما يتعلق بالحق والقيم على بساط البحث من جديد .. كل هذه العناصر قد استوعبتها مخيلته وجعلتها جزءا من الكيان الرمزى لشعره(١٤٣) .

ولعل تمجيده للقومية الايرلندية هو المظهر الأساسى لهذه الاهتمامات العصرية ، ولكنه تمجيد لا « يصرخ » ولا تعلو نغمته بل يتخذ شكل السياحة فى الماضى حيث يستمد الشاعر رموزه من رؤى الأجداد ومن الأساطير الكلتية القديمة ، وحسبك أن تقرأ له هذه الأبيات لتحس بغلبة الطابع القومى فى شعره :

حين تصبحين عجوزا هزيلة شائبة
فتميلين برأسك الى النار تستدفئين ، افتحى هذا الكتاب
واقرئى ببطء .. وارخى لخيالك العنان .. وتذكرى
تذكرى النظرة الحلوة التى كانت لعينيك
وتذكرى ظلالها العميقة
ما أكثر الرجال الذين أحبوا لحظات رشاقتك المرحة
ما أكثر الرجال الذين أحبوا جمالك كذبا أو صدقا
ان واحدا فقط أحب فيك روحك المغتربة
واحد فقط أحب أحزان وجهك المتغير(١٤٤) .

---

(١٤٢) السابق ص ٢٦٥ — ٢٦٦ .
(١٤٣) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ٥٠ .
(١٤٤) نقلا عن : بول دوتان : الأدب الانجليزى (دار الفكر العربى ط سنة ١٩٤٩) ص ٢٢٨ — ٢٢٩ (لم يذكر له مترجم) .

غير أن اهتمام ييتس بمشكلات العصر لم يكن يعنى بالنسبة له موافقة الأنظمة القائمة سياسيا ودينيا واجتماعيا ، انه ان لم يكن فى الطرف المعارض لها ، فهو على الاقل فى موقف الشك ، فقيم العصر ـ فى نظره ـ قد بلغت طريقا مغلقا ، وكل منها تناقض الأخرى وترفضها ، ومن هنا كانت وظيفة الشعر تحرير الشعور والذات من هذا الصراع باعطاء حق الأولوية للغريزة والعاطفة قبل جميع ضروب الفكر المنطقى المنظم بل وقبل مطالب المجتمع(١٤٥) .

واذا كانت هذه هى وظيفة الشعر ـ حسبما يرى ييتس ـ فكيف تتحقق شعريا ؟ أعنى ما هى الأداة الفنية التى تتيح للشعر أداء رسالته الجديدة ؟

انها الرموز التقليدية التى تحتويها الأساطير والأقاصيص الشعبية القديمة(١٤٦) ، ثم هى الرموز الخارقة للطبيعة التى يهتدى اليها الشاعر عن طريق مزجه بين الحقيقة والخيال فى نوع من « الرؤيا » ، اذ بهما ـ بالرموز التقليدية والرؤيا ـ تنفتح مغاليق الحياة اللاواعية وتصل الى منابع الخيال المبدع(١٤٧) ، التى حاول الوصول اليها من قبل رواد الرمزية الفرنسية ،مع فارق أن هؤلاء توسلوا اليها بتراسل الحواس وفوضاها أحيانا ، أما «ييتس» فوجد طريقه فى السحر والرموز الشعائرية التى تجعل النشاط العقلى فى حالة غيبوبة تتيح للشعور فرصة الانطلاق(١٤٨) ، وهو ما نرى نموذجا له فى قصيدته « الرجل والصدى » حيث تنحل العلاقات المنطقية بين جزئيات الصورة وتتداعى تداعيا حرا ، فيه شفافية الرؤيا وغموضها فى الوقت نفسه :

ولكن صه ، اننى فقدت الموضوع
فرحه أو ليله يبدو كلاهما كالحلم
هناك صقر أو بومة قد ضربا ضربتهما
وهما منقضان من السماء أو الصخر
وأرنب مضروب يصرخ
وصراخه يشتت أفكارى(١٤٩) .

---

(١٤٥) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ٥٥ .
(١٤٦) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص : ٥٦ .
(١٤٧) السابق ص ٦٤ .
(١٤٨) Tindall, Forces .... P. 271.
(١٤٩) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص : ٧٧ .

بهذه « الرؤى » الحرة حاول « ييتس » اكتشاف العقل الحديث والتعبير عنه بلغة شعرية محافظة فى بنائها وايقاعاتها(١٥٠) ٠

وفى شعر ت ٠س اليوت T.S. Eliot (١٥١) (١٨٨٨ ـ ١٩٦٤) وجدت الرمزية لسانها الانجليزى المعبر(١٥٢) ، كما أثرت عن طريقة بعض الآداب العالمية التى لم يشذ عنها شعرنا العربى المعاصر ٠

ويبدو (اليوت) نموذجا للشاعر الموسوعى ، فقد وضع نفسه فى مهب ثقافات مختلفة ومؤثرات غاية فى التعقيد تمثلتها جميعا طاقته الفنية وأحالتها خلقا جديدا ٠

وصلته بالنظرية الرمزية نموذج لهذا التأثر الحر ، اذ لم يخضع فيها لصيغة مذهبية جامدة كما لم يستمدها من طريق واحد ، فقد قرأ « لآرثر سيمون » كتابه « التيار الرمزى فى الأدب » ومن ثم بدأ اعجابه بشعراء الرمزية الفرنسية وبخاصة « بودلير » ، و « لافورج » ، الذى افتتن اليوت ببنائه الشعرى المعتمد على تيار الوعى بدلا من السياق المنطقى(١٥٣) ٠

ويظهر أثر « لافورج » بوجه أخص فى بواكير شعر اليوت ، فهو يعترف بأن القالب الذى بدأ يكتب فيه سنة ١٩٠٨ م « مستمد مباشرة من دراستى للافورج(١٥٤) » ، بل ان أشهر قصائده فى تلك الفترة وهى « أغنية العاشق

---

(١٥٠) السابق ص ٥٠ ٠

(١٥١) توماس ستيرنز اليوت : من أصل أمريكى ، درس فى « هارفارد » و «السوربون» ثم استقر فى انجلترا ابتداء من سنة ١٩١٥ م حيث اكتسب الجنسية الانجليزية ٠ من أشهر قصائده : الأرض الخراب (١٩٢٢ م) و (الرجال الجوف) ١٩٢٥ م ومن أشهر مسرحياته « جريمة قتل فى الكاتدرائية » (١٩٣٥) و « اجتماع شمل العائلة » (١٩٣٩) و « حفل الكوكتيل » (١٩٤٩) ٠ توفى فى نهاية سنة ١٩٦٤ م بعد حياة أدبية مدوية كان مظهر تكريمها أن منح جائزة نوبل سنة ١٩٤٨ م ٠ وله فى بعض شعرائنا تاثير عميق ٠ انظر : ترجمات من الشعر الحديث : ت ٠س اليوت (دار مجلة شعر : بيروت سنة ١٩٥٨ ص: ١٤٩) ، وكذلك: لويز بوجان : الشعر/ ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى (دار الثقافة ـ بيروت سنة ١٩٦١) ص ١١٦ ـ ١١٧ ، لويس عوض : فى الأدب الانجليزى الحديث (الانجلو ـ القاهرة سنة ١٩٥٠) ص ٣٠٧ ٠

(١٥٢) Tindall, Forces .... P. 21.

(١٥٣) السابق ص ٢١ ، ٢٧٧ ، ٢٧٩ ـ وكذلك : د : محمد غنيمى هلال : ما الأدب فى نقد ت٠ س اليوت ، المجلة ـ يوليو سنة ١٩٦٠ ص ٩٣ ٠

(١٥٤) لويز بوجان : الأدب الامريكى فى نصف قرن : الشعر ص ١١٥ ٠

ج· الفريد بروفروك : 'The Love Song of J. Alfred Prufrock
تعتبر نموذجا لهذا التأثر الواعى من حيث اعتمـــادها على المونولوج الدرامى dramatic monologue أو حديث الذات(١٥٥) ·

والقصيدة تصوير « لشيخوخة العصر رغم ما يبدو عليـــه من مظاهر الشباب الزائف ، وهى من ثم تصوير لهذا الاحساس ذاته عند « اليوت » ، ولكن الشاعر لا يفضى الينا بهذا عن طريق البث المباشر بل يختار نموذجا عصريا ــ هو مستر « بروفروك » ــ الذى يقاسى من ظمأ عاطفى لا يجرؤ على اشباعه(١٥٦) ، اذ يخشى ــ ان هو تورط فى مغامرة عاطفية ــ أن يرتد خائبا دون أن تشفع له شيخوخته :

لقد أدركتنى الشيخوخة ·· لقد أدركتنى الشيخوخة ، ولسوف يضمر فخداى حتى تكثر الأطواء فى حجر سروالى(١٥٧) » ·

هنا ·· يبدو الوجه الآخر من « بروفروك » ، فهو لا يقاسى من هرم مبكر وحسب ، بل انه يعانى كذلك من سلبية هى فى الواقع مظهر تلك الشيخوخة ، وتردد يذكر الشاعر بشخصية أخرى تعد رمزا نموذجيا للتردد، تلك هى شخصية « هملت » ، مع فارق أن هذه الظاهرة النفسية تحولت فى « بروفروك » الى سوداوية مرضية تتناول أدق التفصيلات بطريقة ســاخرة مريرة :

هل أسرح شعرى الى الخلف ·· هل أتجرأ أن آكل خوخة ؟ ! » ·

ولعل هذا سر ما ينبعث فى تلك القصيدة من أبعاد ايحائية ، فتردد « بروفروك » بين الاحجام والاقدام يقابله فى الوقت نفسه تعدد مستويات شخصيته : بين روح تنخرها الشيخوخة وتنعكس معالمها على الجسد « صلعا فى الرأس وهزالا فى يديه وساقيه » ، ومظهر يغالب العجز بالتصابى ويزيف حقيقته « بالياقة الصلبة والرباط الثمين » ، وهذه المفارقة بين الشـــكل والواقع لا تقتصر على « بروفروك » ، بل تتعداه ــ باعتباره نموذجا ــ الى شتى وجوه الحياة المعاصرة ، حتى فتنة « المرأة » لم تعـد فى نظره فتنة حقيقية ،

---

(١٥٥) مرجع تندال السابق الذكر ص ٢٧٨ ·
(١٥٦) السابق ص ٢٧٨ ·
(١٥٧) النص نقلا عن : د : لويس عوض/فى الأدب الانجليزى الحديث ص ٣٠٩ ·

فالذراع العارية البيضاء التى تزينها الأساور « تزغب بشعر كستنائى » حين تنعكس عليها ضوء المصابيح(١٥٨) ، ولعله بذلك كان يعتذر عن عجزه ٠

واذا كان « اليوت » ـ فى هذه المرحلة من حيـــاته الفنية ـ قد تأثر بلافورج ، فقد تأثر كذلك ببودلير(١٥٩) ، وبخـــاصة فى قصيدته الشهيرة « الأرض الخراب The Wast Land » (١٩٢٢ م) التى يمكن اعتبارها لوحة تحيط بالمنظر المعاصر بأسره(١٦٠) ، وهى من هذه الناحية تستمد من المنبع نفسه الذى استمد منه بودلير صور الحياة الباريسية ، بل أن الأمر يتجاوز التأثر غير المباشر الى الاقتباس الصريح(١٦١) ، وهو ما نراه فى نهاية المقطوعة الأولى من القصيدة المذكورة(١٦٢) ٠

والقصيدة فى بنائها الفنى موزعة على خمس مقطوعات : (١) دفن الموتى (٢) لعبة الشطرنج (٣) موعظة النار (٤) الموت غرقا (٥) ما قاله الرعـــد ، ولا يعتمد فيها الشاعر على التسلسل الروائى بقدر ما يعتمـــد على تداعى المكونات والصور ، ثم الاقتباس من التراث الأوروبى بأوسع معانيه تعبيرا عن انعدام الحواجز بين الثقافات ، ثم تفصيلات الحياة اليومية التى يضفى عليها جو القصيدة قيمة ايحائية ، أما أهم الأشكال الفنية التى اتكأ عليها الشاعر فقد تمثلت فى « الأسطورة » وبخاصة « أسطورة الكأس المقدسة » و « الرؤيا السماوية » التى كان يبحث عنها أبطال القرون الوسطى نشدانا للخصوبة ، والتى يبحث عنها « اليوت » بغية بعث روحى جديد(١٦٣) ٠

هذا البعث هو المقابل المفتقد لما تعانيه المدنية الحـــديثة من جـدب روحى(١٦٤) ، وعقم شامل يعكس ما صنعته الحـــرب الأولى من دمار مادى ونفسى :

تلك الجثة التى زرعتها فى حديقتك فى العام الماضى

---

(١٥٨) انظر ترجمة لهذه القصيدة فى : ترجمات من الشعر الحديث : ت٠س اليوت ص ٩٧ ـ ١٠٣ ٠

(١٥٩) انظر : J. Stewart, Poetry in France and England P. 154

وكذلك د : محمد غنيمى هلال : ما الأدب فى نقد ت٠ س اليوت : مجلة المجلة يوليو سنة ١٩٦٠ ص ٩٥ ـ ٩٦ ٠

(١٦٠) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٢٨٧ ٠

(١٦١) Tindall, Forces .... P. 280.

(١٦٢) ل٠ روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٣٦ ٠

(١٦٣) م٠ ل٠ روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٣٤ ـ ١٣٥ ٠

(١٦٤) Tindall, Forces .... P. 181.

هل بدأت تنبت ؟ وهل تزهر هذا العام ؟(١٦٥) ٠

والواقع أن هذه الجثة التى يتحدث عنها الشاعر ، ليست ــ فىمستواها الايحائى ــ الا الجثة الكبرى لجميع موتى الحرب الذين لا يفضلهم الأحياء فى شىء ، اذ أصبحوا هم أيضا نصف أموات :

مدينة زائفــــة

تحت الضباب القاتم لفجر يوم شتاء
جمهور يتدفق فوق جسر (لندن) ، جمهور غفير
لم أكن أظن أن الموت قد طوى كل هذه الجموع »(١٦٦) ٠

واذا كانت المقطوعة الأولى من القصيدة (دفن الموتى) رصــــدا رمزيا لهذا الجفاف الروحى ، فان الجزء الخــــامس منها (ما قاله الرعد) يلخص مضمون الاجزاء الثلاثة الوسطى ، اذ يقول فيه الشاعر :

ابذل ، اعطف ، سيطر »(١٦٧) ٠

وكأنه يشير بذلك الى ما تفتقده الحضارة الحديثة من قــدرة على الحب والارادة والتضحية وهى عناصر البعث المنشود ، كما أن نقائضها ــ وهى على التوالى موضوعات المقطوعات الثلاث الوسطى فى القصيدة ــ مظاهر كبرى لهذا الجفاف الروحى الذى أشرنا اليه ٠

وربما استطعنا ــ لهذا السبب ــ القول بأن مقطوعات القصيدة الخمس ليست الا وجوها متعددة لأزمة واحــــدة ، وبأن شخصياتها تمثــل مواقف مختلفة لشخص واحد(١٦٨) يفتقد الحب ، ويقصر عن البذل ، وتعوزه السيطرة الكاملة على رغباته حتى يهتف مع الشاعر :

« مرحبا بالسلبية » ٠

على أن القصيدة لا تقف عند هذه الصرخة اليائسة ، فنهايتها استشراف لرؤيا الخلاص ، يوحى بها الشاعر عن طريق مجموعة من الرموز التى تختتم القصيدة ، حين يصيح « الديك » ويخطف البرق الأبصار وتسقط الأمطار ، وتعلو هذه الترنيمة :

---

(١٦٥) روزنتال : المرجع السابق ص ١٣٥

(١٦٦) السابق ص ١٦ ٠

(١٦٧) السابق : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٣٨ ــ ١٣٩ ٠

(١٦٨) Tindall, The Literary Symbol, New York, 1955. P. 194.

سلام ٠ سلام ٠ سلام(١٦٩) ٠

* * *

ولعل هذين النموذجين قد أوضحا بجلاء أن تأثر « اليوت » بالنظرية الرمزية فى تلك الفترة المبكرة من حياته الشعرية ــ وقد امتدت هذه الفترة حتى نهاية الربع الأول من القرن العشرين ــ لم يكن استسلاما مطلقا لصيغها المذهبية ، فرمزيته تفتقد هذا الاحساس المثالى الخالص الذى تمثل فى نظرية « العلاقات » كما عرفها آباء الرمزية ، كما أن تأثره « ببودلير » لم يتعد بعض الصور التى أخذها عنه واستخدمها لغايات عصرية تقصر عن هذه الآفـاق الميتافيزيقية الرحبة التى نلمحها فى شعر « بودلير » ، وأحرى بنا أن ننظر اليه ــ فى هـــذه الفترة ــ عـــلى ضوء علاقتـــه بالمدرسة « التصـــويرية "Imagist" »(١٧٠) التى ترجع بدايتها الى سنة ١٩٠٨ والتى انضم اليها « اليوت » رسميا سنة ١٩١٥ م فاثر فيها وتاثر بها ٠

غير أن تحولا خطيرا طرأ على فن « اليوت » فكرا وتطبيقا ، منذ بدايات الربع الثانى من هذا القرن ــ وبالذات سنة ١٩٢٧ م ــ حين أعلن أنه « أنجلو كاثوليكى دينيا ، وكلاسيكى أدبيا ، وملكى سياسيا(١٧١) » ، وقد انعكس هذا التحول على علاقته بالنظرية الرمزية ٠٠ يقول « تندال » : مثلما اقترب اليوت فى قصائده الأخيرة من المسيحية كان اقترابه من الرمزيين » ، فلم يعد يتكىء بصفة أساسية على « الصورة الشعرية » بل أصبح اهتمامه منصبا على اثارة

---

(١٦٩) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٤١ ــ ١٤٢ ٠

(١٧٠) المدرسة التصويرية : ترجع بدايتها الى سنة ١٩٠٨ حين أسس الفيلسوف ت٠ ى هولم T.E. Hulme ناديا فنيا بهدف تنشيط الشعر الانجليزى كان نواة لهذه المدرسة التى حددذلك الفيلسوف أهدافها بقوله : ينبغى على الشاعر أن يتجنب تلك الحدود التى يفرضها الفكر على تدفق التجربة ، وأن يحاول ــ متحاشيا الشرح المنطقى ــ تجسيد مشاعره وأحاسيسه فى سياق من التشبيهات المادية Physical ومثل هذه التشبيهات والمجازات يمكنها أن تعبر عما لا يمكن التعبير عنه ٠ وفى سنة ١٩١٢ م حدد رواد هذه المدرسة ــ وعلى رأسهم ازراباوند Ezra Pound مبادئها فى : المعالجة البشرية للموضوع ، والقصد والدقة فى استخدام الكلمات ، وأن يكون النظم تابعا لتدرج النغم الموسيقى لا لتتابع الايقاع المتساوى ٠ انظر : تندال ص ٢٧٤ ــ ٢٧٧ ، لويز بوجان : الشعر ص ٧١ ، د٠ هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٣٢٤ ، فؤاد اندراوس : أدباء الانجليز المعاصرون (الانجلو ــ القاهرة) ص ٤٠ ــ ٤١ ٠

(١٧١) ترجمات من الشعر الحديث : ت٠ س اليوت ص : ١٤٩ ، وكذلك : ستانلى هايمن النقد الأدبى ومدارسه الحديثة جـ ١ ص ١٥٢ ــ ١٥٣ ٠

الفكر والشعور عن طريق « الايقـــاع » و « التقريرات النثرية الموحيـــة » و « التعازيم incantations " » ، وتشظى الأفكار(١٧٢) على نحو أكثر صفاء وتجريدا .

ولعل قصيدته « أربعاء الرماد Ash Wednesday " سنة ١٩٣٠ م من أغنى النماذج بخصائص هذه المرحلة ، وفيها يندمج آخر أثر لما كان يحسه الشاعر من مرارة ببوادر شجن جديد تعبر عنه مواقف غنـــائية ذات نبرة مسيحية واضحة :

أيتها الأخت المباركة .. أيتها الأم المقدسة
يا روح النافورة ، يا روح الحديقة
لا تذرينا نخدع بالزيف أنفسنا(١٧٣) .

* * *

وتمتد هذه المرحلة من فن اليوت لتستغرق معظم شـعره فى الشطر الأخير من حياته ، فالواقع أن ما كتبه منذ ذلك التاريخ ليس اضافة الى ما فات بقدر ما هو تنمية له .

* * *

هذه فى ايجاز الظروف العـــامة لنشأة الظـــاهرة الرمزية وتطورها وامتدادها ، وقد رأينا أن هذه النشأة كانت نتيجة حتمية لبواعث سياسية واجتماعية ونفسية شكلت المنظر التاريخى لهذا العصر ، وقد كان لتغير هذه البواعث على المسار الزمنى أكبر الأثر فيما طرأ على الرمزية من تطـــورات عرضنا لها على ثلاث مراحل : كانت الأولى منها رصدا لتاريخ الرمزية من خلال روادها الأول : بودلير وفرلين ورامبو ومالارميه ، ثم كانت الثانيـــة اكتشافا للمذهب على أيدى من قننوا له وحددوه ، ثم انقلبوا عليه فمزقوه بهذه الموجات التى ارتدت عنه كلية ، أو انشقت عليه فلم يبقى لها منه سوى الشكل ، ثم كانت المرحلة الثالثة أو فترة الانهيار الذى المحنـــا الى أهم أسبابه ومظاهره .

---

(١٧٢) Tindal, Forces .... P. 281-282.

(١٧٣) النص منقول عن ترجمة للدكتور لويس عوض : الكاتب يونيوسنة ١٩٦١ ص ١٣١، وما بعدها .

ثم كانت بقية الصورة أن نعرض لهذا المذهب ـ فى اجمال ـ منتقلا من بيئته الفرنسية الأم ، ممتدا الى مناخات أدبية جديدة احتضنته وصبغته بألوان خاصة ظهرت فيها قسمات التراث القومى وهموم البيئة المحلية ، كى يتبين الغيورون على أدبنا العربى أن التأثر بمذهب أدبى ما لا يعنى المحاكاة المطلقة ، كما أن أدبنا العربى ـ من الناحية المقابلة ـ لم يكن بدعا من الآداب العالمية حين تنفس بملء رئتيه رياح هذا التطور الجديد ٠

ولئن أعوذ هذه الصورة للتـــاريخ الرمزى البسط والتفصيل ، فلم تعوزها الاحالة بالخطوط العريضة والمؤثرة ، ولولا حرصنا على صلابة المنهج الذى رسمناه لهذا البحث لكان فى الامكان أن نشير الى بعض من أغفلناهم عامدين من الشعراء المعاصرين الذين يمارسون ـ حتى الآن ـ نوعا من التأثير فى شعرنا الحديث(١٧٤) ، ولكان فى وسعنا كذلك أن نقف عند بعض الآداب الشرقية التى تأثرت بالرمزية ، وبخاصة الأدب الهنـــدى ممثلا فى شاعره العظيم « رانبدرانات تاجور » (١٨٦١ ـ ١٩٤١) الذى جمع بين حكمة الشرق وثقافة الغرب ، فى اطار انسانى لا يعرف الحدود ، روحانى يرى الخالق فى كل مظاهر الطبيعة : فى حفنة التراب وأفواف الورود وزبد الأمواج مــع رمزية شفاقة تتخللها روح غنائية عذبة(١٧٥) ٠

* * *

ولعله قد تبين من خلال الهيكل العام لهذا الفصل أن الرمزية لم تكن أسلوبا فى التعبير وحسب ، بل كانت فوق ذلك نظرية فى الشعر لهـــا أسسها الفلسفية والجمالية وهو ما سنعرض له فى الفصل التالى ٠

---

(١٧٤) نذكر منهم ـ من شعراء الانجليزية ـ اديث سيتويل Edith SitWell ـ وبها تاثر شاعرنا العربى « بدر شاكر السياب » فى بعض قصائده ، و « آلدوس هكسلى Aldos Huxley و « ديلان توماس Dylan Thomas » و « جيمس جويس James Joyce » وسواهم كثيرون : انظر « تندال » فى ٠

The Literary Symbol, P. 3.
Forces in Modern British Literature, PP. 282-286.

(١٧٥) انظرعلى سبيل المثال ديوانه « جنى الثمار » ترجمة د : بديع حقى ، ونشر دار القلم (الألف كتاب) سنة ١٩٦١ ـ وللشاعر فيما عدا ذلك دواوين : البستانى ـ الهلال ـ مكتب البريد ـ جيتنجالى ـ شيترا ـ البيت والعالم ٠ وقد نشرت جميعا مترجمة ضمن مشروع الألف كتاب فى عيد ميلاده المئوى سنة ١٩٦١ م ٠

الفصل الثاني

الجمـــال الرمزي

نعرض في هذا الفصل للوجه الجمالي من نظرية الشعر الرمزي ، فنبين أولا مفهوم الشعر على ضوء هذه النظرية ، وموقعه بين الالهام والصنعة ، معقبين بتحديد فكرة الرمزيين عن الاستقلال الفني والغاية من الشعر ان كانت له عندهم غاية سوى ذاته ، ثم نشرح بعد ذلك فلسفة الرمز على ضوء نظريتهم في « العلاقات » مختتمين هذا الفصل بتحليل للخيال الرمزي في أهم مصادره : « الحلم الرمزي » .

المفهوم الرمزي للشعر

يبدو أن انعطاف الرمزيين تجاه ما في الواقع من قيم مثـــالية كانوا يحسون بها احساسا غامضا ، أفضى بالكثيرين منهم الى النظر الى الشـــعر بوصفه رياضة على المعرفة الغيبية mystical knowledge(١) قبل أن يكون تجربة فنية مادتها الكلمات واللغة عموما .

ولعل « بودلير » كان يلمح هذا الجانب حين قرر أن صياغة التجربة في شكلها اللغوي تأتي في المقام الثاني من عملية الابداع ، التي تتميز — في الدرجة الأولى — بسمتها الغيبية ، وأن الرمز ليس صورة لغوية أو كلمـــة تستمد جمالها مما تدل عليه ، بل هو واقعة أو تجربة حية ذات معنى روحي هو مصدر ما فيها من قيم جمالية(٢) .

ومن هنا كان الشعر عند بودلير ضربا من الكشف « يكفي نفســـه بنفسه(٣) » لأنه يرتفع عن أدران الواقع الى حيث يطرق أبواب المجهـــول ويستشرف أفق الجمال الخالد في نوع من الاتحاد الصوفي ، كثيرا ما يتخذ

---

(١) A.G. Lehmann, The Symboist Aesthetic in France, Oxford, 1950, P. 298.

(٢) السابق ص ٢٧٠ .

(٣) أنطون كرم : الرمزية ص ٤١ .

عند الشاعر صورة الحلم « برحلة » ذات مضمون مثالي(٤) لا نخطئه في قصيدته « سمو Elevation » :

طوبى لمن كانت أفكاره وخواطره كالقنابر
مصعدة كل صباح الى معارج السموات ، حرة طليقة
فيحلق ويشرف على الحياة ويدرك دون عناء
لغة الزهور وسر الكائنات الصامتة(٥) ٠

ولأن من طبيعة هذه « الأحلام » الهروبية ألا تدوم ، كان الشاعر سرعان ما يصطدم ببشاعة الواقع في ألم ويأس وتمرد ، وهنا يتبدى له الشعر عزاء عن النشوة الذابلة ، ووسيلة لتحويل الألم الى لذة واستنباط الجمال من خلال الركام العفن(٦) ٠

واذا كان الشعر — في اعتبار « بودلير » — حلما بالمثال من ناحية ، وطريقة لتثبيت رؤى هذا المثال بعد تبدد الحلم — من ناحية أخرى ، فانه كان بالنسبة لفرلين « حالة نفسية تبدأ وتستيقظ حيث ينتهي تقليد الواقع ونقله(٧) » ، وفي هذا ما يسمح لنا بملاحظة مدى المفارقة بين الشاعرين ، فعلى حين يبدأ « بودلير » من الواقع ويتجاوزه لاكتشاف ما بين مظاهر الوجود من « علاقات » ، نرى « فرلين » يبدأ من الذات لينتهي بها في رحلة ضبابية تستمد غموضها من غموض موضوعها ٠

ويبدو « مالارميه » أقرب — في فهمه للقصيدة الشعرية — الى «بودلير» منه الى «فرلين» ، فالقصيدة عنده « واسطة » بين المادة والفكرة واستنفاد للموضوع والصورة واللفظ داخل العمل الفني حتى لا يبقى سوى الفكرة مجردة(٨) ٠

ولكن ٠٠ كيف يبلغ العمل الشعري هذا المستوى من التجريد ؟ لكي يتحقق هذا يرى « مالارميه » أن على القصيدة أن ترتفع فوق التعبير الشخصي

---

(٤) J. Stewart, Poery in France and England, P. 139.

(٥) انظر ترجمة لهذه القصيدة في : ازهار الشر — ترجمة محمد امين حسونة ص : ٤٢ ، ٤٣ ٠

(٦) J. Stewart; Poetry in France and England, P. 140.

(٧) انطون كرم : الرمزية ص ٥٠ ٠

(٨) Tindall, Forces .... P. 252.

الى مستوى من الموضوعية يوحى بالمناخ الداخلى للذات(٩) عن طريق استغلال امكانيات الموسيقى الشعرية فى خلق حالة من الذهول والنشوة المطلقة ·· وهى غاية كانت من الصـــعوبة بحيث انتهت بملارميه الى احســـاس مرير بالفشل :

منجم لا غناء فيه :

الليل واليأس والأحجار الكريمة(١٠) » ·

ولعله قد لوحظ من هذا أن نظرات آباء الرمزية الى الشعر ـ على تعدد صيغها ـ تتفق جميعا فى اعتباره أمرا يتجاوز الدلالة اللغوية والموضوع · وقد كان هذا أساسا بنى عليه دعاة الشعر الخالص ـ فى الربـع الأول من هذا القرن ـ نظريتهم القائلة بأن الشعر « نفحة سحرية » تتخطى العناصر الشكلية فى القصيدة وان استفادت بما فيها من قيم ايحائية ،« فليس الشعر شعرا لما فيه من صور حية وأفكار وعواطف ثم ابهام وشىء فائق الوصف ، لكنه شعر أولا لأنه يتضمن شيئا فائق الوصف ثم لما فيه من صور وأفكـار وعواطف مرتبطة بهذا الشىء ارتباطا وثيقا » و « لكى نجيد قراءة الشـعر ليس لزاما علينا أن نفهم المعنى دائما ·· الشعر فوق أساليب الكلام ، فوق العقل والخيال والحس ، فوق تحليل اللغوى أو الفيلسوف ، وفوق الترجمة والموضوع والتلخيص ومعنى اللفظ والعبارة ، وتسلسل الأفكـــار وتدرجها المنطقى ، فوق العواطف والانفعالات »(١١) ·

وحدة الفنون وصلة الشعر بالموسيقى :

واذا كان موضوع الشعر الرمزى على هذا المستوى من التجريد الذى يقصر عنه الشكل اللغوى بحدوده الدلالية كان لابد من استغلال الخصائص النغمية فى الموسيقى للايحاء به ، ايمانا من الرمزيين بوحدة النشاط الجمالى فى جوهره رغم تعدد الفنون ·

* * *

وقد أتاحت لهم هذه النظرية استغلال بعض امكانيات الفنون الأخرى

---

(٩) Tindall, The Literary Symbol, P. 50.

(١٠) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 12.

(١١) من اقوال هنرى بريمون Henri Brémond صاحب كتاب الشعر الصافى Poésie Pure ـ نقلا عن : روز غريب : النقد الجمالى واثره فى النقد العربى ص : ١٠٦ ·

فى تحقيق الايحاء الشعرى(١٢) ، حتى لقد طمح « مالارميه » ، فى المرحلة الأخيرة من حياته الفنية الى استنباط ما فى الشعر من قيم شكلية عن طريق هندسة الكتابة ، وتنظيم الكلمات فوق الصفحات تنظيما توحى فيه علامات الترقيم ومسافات الفراغ البيضاء بقدر ما توحى الكلمات ذاتها ، وفى هذا ما يقترب بالشعر من نطاق الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم والتصوير(١٣) .

غير أن الموسيقى كانت بطبيعتها أقرب وأهم الفنون التى اتكأ عليها الرمزيون بدافع الصلة الوثيقة التى تربطها بالشعر ، « فما الموسيقى الا شعر صوتى » كما يقول جويو(١٤) ، ثم لأنها تعبير عالمى وليست لغة اقليمية، وأخيرا لما تتكشف عنه من وضوح نسبى مبعثه الانسجام والتناسب بين نغماتها ، ولعل هذا الانسجام هو جوهر تلك « الحالة » التى كانت تستغرق « مالارميه » ، وهو على مشار فالابداع : « فى البدء يملأ نفسى تهيؤ موسيقى ، ولطالما أرى أمامى عنصر القصيدة الموسيقى عندما أجلس للنظم(١٥) » .

ونخطىء حين نظن حديث الرمزيين — وبالذات « مالارميه » — عن أهمية الموسيقى بالنسبة للشعر لا يعنى سوى المستوى الشكلى للموسيقى : النغمات والايقاعات والجمل ، انه يعنى كذلك — وفى المقام الأول — تلك النشوة الجمالية المتفردة التى توحيها الموسيقى ولا تستطيع أن تدل عليها الكلمات ، يعنى ذلك الكمال الغائب الذى يند عن التحقيق ، يعنى ذلك الصمت الذى يمكن أن يكون أكثر موسيقية من الغناء ما دام يحفل بهذا الانسجام الذى يحلم به الرمزيون شعريا(١٦) .

لا غرو اذن أن يقف « مالارميه » مبهورا بهذا التناغم الذى تسمعه الروح حين تبصر ما بين النجوم من تناسب بديع يتشكل فى صور من الجمال المثالى على الشاعر أن يوحى بها وبماتشعه من موسيقى غير مسموعة(١٧) ..، ولا غرو

---

(١٢) A G Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 163.

(١٣) انظر : دنيس هويسمان : عالم الجمال : ترجمة أميرة مطر ص ١٢٤ .

(١٤) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة — ترجمة سامى الدروبى ص ١٢٨ .

(١٥) انظر : أنطون كرم : الرمزية ص ٧٥ ، ١٥١ .

(١٦) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 11.

(١٧) السابق والصفحة نفسها .

كذلك أن يرى « فرلين » فى الموسيقى معنى مثاليا ـ لا ايقاعيا فقط ـ وكأنها روح الشعر وجناحه الأثيرى : يقول :

بالموسيقى أيضا ودائما ٠
ليكن شعرك هو الشيء المحلق
حتى ليحس فيه بما يهرب من الروح عابرا
نحو سموات أخرى(١٨) ٠

* * *

وقد كانت تلك المحاولة من جانب الرمزيين للايحاء بموضوع شعرى على هذه الدرجة من الغموض والعمق محاولة رائدة بقدر ما هى شاقة ، وقد يكون ضروريا أن نعرض لموقفهم من الالهام الشعرى والصنعة ، حتى نكون على بينة من ذلك الجهد الذى كانوا يعانونه فى الابداع ٠

أما « بودلير » فيرفض الالهام الشعرى بمعنى الفيض التلقائى الذى عرفته الرومانتيكية ، ويرى فيه مزلقا يتعرض بسببه الشاعر « لخطر الخضوع للصور التقليديه ونقل وجوه الحلية البلاغية التى هى ألصق بالنظم منها بالشعر الأصيل(١٩) » ولكنه يقبله شريطة أن لا يفهم منه سوى « الاستمرار فى العمل(٢٠) » على حد تعبيره ٠

وقريب من هذا موقف « مالارميه » الذى لم يصرح برأيه فى « الالهام » وان كانت معاناته المضنية فى العمل الشعرى تأكيدا لميله الى اعتبار الشعر جهدا ومعاودة « فالصدفة ـ كما يقول ـ لا تخلق بيتا شعريا(٢١) »، والقصيدة كرميه النرد نكررها اكثر من مرة أملا فى شيء قد لا تحصل عليه مطلقا ٠ ولن نخطىء صدى هذه النظرة فى أفكار أبناء الرمزية ، وبخاصة « بول فاليرى » ، الذى نفى عن الشعر طابعه السحرى ورأى فيه اختيارا وحاجة الى الكتابة متى توفرت أداتها ، فالآلهة « تنعم علينا بمطلع القصيدة دون

---

(١٨) السابق ص : ٩ ٠
(١٩) د٠ محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ط ٣ ص ٣٧٦ ٠
(٢٠) اليزابيث دور : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ترجمة د : محمد ابراهيم الشوش (منشورات مكتبة ميمنة) ـ بيروت سنة ١٩٦١ ، ص ٢٥ ٠
(٢١) أنطوم كرم : الرمزية ٠٠ ص ٩٨ ٠

مقابل ، أما البيت الثانى فعلينا نحن أن نؤلفه »(٢٢) ، ومن هنا كان عليه أن يفكر فى احدى قصائده ــ « المقبرة البحرية » ــ طيلة عشرين عاما(٢٣) !!

ومع ذلك يجب أن نحذر الاعتقاد بأن ميل الرمزين الى « الصــــنعة الشعرية » اقرار بمدأ التكلف والافتعال فى الصياغة ، اذ يجب أن تجود هذه الصنعة حتى تختفى كما يشير « ييتس » :

قد يستغرق قرض بيت واحد من الشعر ساعات
ولكن اذا لم يبد كأنه وحى البديهة
فان كل صناعاتنا فى اللفق والفتق هباء(٢٤) ٠

وربما تحتم علينا بعد هذا أن نتساءل عن غاية ذلك الجهد ان كانت له غاية ٠٠ بعبارة أخرى : ما موقف الشاعر الرمزى من استقلال الفن ؟ وما مدى ارتباطه بالواقع ؟ وأين موقع نظرية الشعر الرمزى بين التعليمية والتأثير ؟

نظرية الشعر الرمزى
بين التعليمية والتأثير

يقرر باورا أن العمل الشعرى ــ من حيث غايته ــ يتردد بين طرفين : التعليم instruction والتأثير أو السحر magic ، فعلى الطرف الأول تقع نظرية الشعر الكلاسيكى ، وعلى الطرف الآخر تقف النظرية الرومانتيكية مؤكدة أن الشعر لا يقرر وانما يبدع ٠٠ لا يعلم ولكنه يؤثر ، ومن الموقع ذاته ستبدأ النظرية الرمزية دعوتها الى تقويم الشعر على أساس ما يخلفه فى النفس من آثار ايحائية ٠

والحق أن صياغة القضية على هذا النحو أمر لم تتعرض له الأجيال الغابرة من الشعراء ، فلم يكن الشاعر القيم بحيث يفرق بين التعليم والتأثير كما لم يكن متوقعا منه ــ فى الظروف التى نشأ فيها ــ سوى أن يكون مربيا وشاعرا فى الوقت نفسه ، وهو ما يتوفر للشاعر الحديث الذى اقتنص منه العلم كثيرا من وظائفه التقليدية من ناحية ، وأصبح عليه ــ من ناحية أخرى ــ

---

(٢٢) دنيس هويسمان : علم الجمال ص ٩٢ ٠
(٢٣) Tindall, The Literary Symbol, P. 254.
(٢٤) نقلا عن : اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٩١ ٠

أن يحتمل منافسة مناهج الدراسات الانسانية المعاصرة له فى الصق ميادينه وأكثرها خصوصية : النفس البشرية(٢٥) •

ومن ثم لم يعد أمام الشاعر الا أن يكون شاعرا وحسب ، ولم يبق أمام الشعر الا أن يعود الى طابعه السحرى العريق ، الذى يشبه « الصلاة » كما يقول « هنرى بريمون » ، وأن تقتصر وظيفته على التأثير الايحائى ، وهو ما يتجلى بوضوح فى الشعر الرمزى ، وبخاصة شعر « مالارميه » الذى يخلق فى قرائه حالة معقدة يلعب الفهم فيها دورا ثانويا(٢٦) •

ويبدو موقف « مالارميه » فى هذا الصدد وثيق الصلة برأيه فىاستقلال الفن ورفض أية قيمة عملية تكون هدفا له ، وهو لهذا يربط بين الشعر والغناء (فى مؤلفه شرود (Divagations) مقررا أن كلا من الحلم ــ وهو جوهر الشعر الرمزى ــ والأغنية ليس موضوعا للتعامل المادى بين الفنان والجمهور ، فالشاعر يغنى لنفسه وليس للآخرين ، وهم أحرار فى أن يستمعوا اليه أو لا(٢٧) •

وموقف « بودلير »فى هذه الناحية أكثر اعتدالا من موقف « مالارميه » ، لأنه يرفض أية غاية خلقية تفرض على العمل الفنى من خارجه ، ولكنه فى الوقت نفسه لا يرى ضيرا فى أن تشرق هذه الغاية من داخل العمل ، وتنساب فيه كما تنساب السوائل اللطيفة ، « فالأخلاق ــ كما يقول ــ لا تدخل فى الفن باعتبار أنها غاية ، وانما تمتزج فيه كامتزاجها بالحياة نفسها »(٢٨) و « فى الأجواء الأثيرية للشعر الحقيقى لا يمكن للشر أن يوجد أكثر مما يوجد الخير »(٢٩) •

ولنا أن نلاحظ مدى منطقية هذه النظرة من « بودلير » مع رأيه فى صلة الذات بالموضوع أو الفنان بالواقع ، وهو ما سبق أن أشرنا اليه مقررين أن « بودلير » لم يلغ الواقع الغاء تاما ، بل أعاد تقييمه من جديد بمقياس الذات وبشروطها ، ومن ثم أصبح الواقع عنده « واقعا » من خلال الذات ، كما أصبح « الفن الخالص ــ على حد قوله ــ تعويذة ايحائية تضم الذات والموضوع

---

(٢٥) Bowra, The Heritage of Symbolism PP. 219-220.

(٢٦) Bowra, The Heritage .... PP. 220-221.

(٢٧) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, PP. 155-156.

(٢٨) نقلا عن روز غريب : النقد الجمالى ص ٦٥ •

(٢٩) نقلا عن دنيس هويسمان : علم الجمال ص ١١٩ •

في وقت واحد معا ، تضم العالم الذى يكتنف الفنان والفنان نفسه »(٣٠) ٠

تأسيسا على هذا الموقف الذى يجمع بين ذاتية الفنان وكينونة الواقع يقيم بودلير ما أسماه نظرية « الوحدة الكاملة l'unité integrale مقررا أن الفن الحق هو ما ينسجم مع منطق الحياة بقدر ما ينسجم مع منطق الجمال(٣١) ٠ ولعل فى هذا تفسيرا لتلك النزعة الشريرة التى تسرى خلال ديوانه « أزهار الشر » ، اذ كان يرى فيما ندعوه « شرا » نوعا من الجمال ـ من ناحية ـ ورعاية لطبيعة الحياة من ناحية أخرى ، وهو ما يشير اليه فى احدى قصائده بقوله :

« أيها الجمال : ما همى ان كنت تنتمى الى ملائكة الرحمن أم لشياطين السعير »(٣٢) ٠ وواضح أن هذه النظرة الجمالية الجديدة تتجاوز حدود الجمال التقليدى الى حيث تصبح نوعا من « الرؤيا الذاتية » وكشفا عما وراء الظواهر من عناصر أبديه ، « فالجمال ـ كما يقول ـ مكون من عنصر أبدى خالد لا يتغير، يصعب للغايه تحديد كميته ، ومن عنصر نسبى مشروط بالظروف »(٣٣) ٠

ولكن هذا العنصر الأبدى ليس ـ فى رأيه ـ خيرا محضا ، كما أنه ليس سرورا محضا ، بل ربما كان الألم أبرز خصائص الجمال ٠٠ « لا أنكر أن السرور قد يقترن بالجمال ولكنه زينة رخيصة له ٠ بينما الحزن والشقاء هما رفيقاه العظيمان ، بحيث لا أستطيع أن أتصور جمالا لا حزن وراءه »(٣٤) ومن هنا كان « الشيطان » فى نظره النموذج الكامل للجمال المؤلم ، ولعله لم يكن كذلك الا لان « بودلير » يرى فيه صورة ذاته الشقية المرجومة التى يقهرها الندم والصبوة معا :

حول جنتى أحسست بالشيطان

انه يسبح حولى كهواء غير محسوس

---

(٣٠) نقلا عن د٠ مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة ص ٨٣ ٠

(٣١) انظر نص حديث بودلير عن هذه الوحدة فى : د : محمد غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ص ٣١٤ ـ ٣١٥ ٠

(٣٢) أزهار الشر : ترجمة محمد أمين حسونة ص ٦٩ ـ ٧٠ ٠

(٣٣) نقلا عن جان بول سارتر : بودلير ص ١٩٩ ٠

(٣٤) د٠ ابراهيم ناجى : بودمير وقصائد من ديوانه : أزهار الشر ط ١ سنة ١٩٥٤ القاهرة ص : ٣١ ٠

أستنشقه وأحس به يحرق رئتى »(٣٥) ٠

ولئن كان ولع « بودلير » بشيطانه نوعا من الاسـقاط ـ بمصطلح التحليل النفسى ـ أو الغرام بالمثل ، لقد كان من زاوية أخرى امتدادا مع نظرته الى الانسان الذى يجمع ـ فى رأى بودلير ـ بين طاقتين متعارضتين : « الهية » و « حيوانية » وكل منهما دليل على الاخرى ، وكل منهما ـ كذلك ـ فى صراع مع الأخرى على نحو يبدو فيه الانسان ـ أو بودلير ذاته ـ نموذجا للتوتر بين حركتين ، احداهما تتجه نحو الأعلى والأخرى نحو الأسفل(٣٦) ، وهو ما تشير اليه احدى قصائده :

عندما يطلع الفجر الأحمر على خطيئة
وبينما يختلج الشرف الغالى اختلاجة الندم
فان هناك تعويضا غريبا يقوم
اذ يستيقظ ملاك من خلف هذه الوحشية »(٣٧) ٠

آية هذا أن « بودلير » ـ مستفيدا من آراء الفيلسوف الألمانى « كانت » والشـاعر الامريكى « ادجار آلان بو » ـ لا ينفى الطابع الخلقى عن الفن اذا انبثق من داخل العمل ذاته بحيث يرى فيه الشاعر جمالا يعد التمرد عليه نشازا فيما أسماه « بالايقاع العالمى » ، وخيانة للمشاعر المرهفة(٣٧) ، وأن مفهوم الجمال بالنسبة له قد اكتسب ـ شأن كثير من الرمزيين ـ قيمة غيبية ومثالية غير مقيدة بحدود الواقع ومنطق الطبيعة ، بل ان الطبيعة ، أضحت فى نظره بؤرة للخطيئة ومنبعا للشر ، « فالجريمة التى ذاق الحيوان البشرى طعمهـا فى بطن أمه هى بالأصـل طبيعة ، أما الفضيلة فهى عـلى العكس مصطنعة »(٣٩) ، حتى الطبيعة النباتية ـ وهى مصدر الهـام رومانسى ـ يرفضها بودلير : « اننى لن أصدق أبدا أن روح الآلهة تسكن فى النباتات ، وحتى لو سكنت فيها فلن أهتم بها كثيرا »(٤٠) !!

ولن نعدم هذا الطابع المثالى ـ فيما يخص علاقة الشاعر بالواقع ومفهوم

---

(٣٥) المصدر السابق ص : ٨٣ ٠
(٣٦) انظر : سارتر : بودلير ص ٣٩ ـ ٤١ ٠
(٣٧) بودلير وقصائد من ديوانه أزهار الشر ترجمة د : ابراهيم ناجى ص : ١٢١ ٠
(٣٨) انظر : د : محمد غنيمى هلال ٠ النقد الأدبى الحديث ص ٣٢٣ ـ ٣٢٤ ٠
(٣٩) سارتر : بودلير ص ١١٠ ٠
(٤٠) السابق ص ١١٣ ٠

الجمال ـ عند غير « بودلير » من آباء الرمزية » فنحن ـ في نظر فرلين وأتباعه ـ لا ندرك الأشياء الا عن طريق احساسنا بها ، وهذه الأشياء توجد داخل نفوسنا بل لو شئنا لقلنا : انها هي ونفوسنا شيء واحد • فنظرتي الى الطبيعة هي حياة عقلي نفسها ، واذا رسمت منظرا طبيعيا حسبما أراه ، فمعنى ذلك في حقيقة الأمر أنني أبوح بأسرار نفسي ، ذلك أن الانفعال الذي يملأ جوانح نفسي يخلع صبغته ولونه على رؤيتي لهذا المنظر(٤١) •

أما « مالارميه » ومن احتذاه فلم يكن الأمر عندهم أمر كشف عن حساسية شخصية أو ردا للطبيعة الى الذات بقدر ما كان محاولة للوصول الى المعنى المحض للأشياء ، والكشف عن القوانين الخفية للطبيعة والوجود عن طريق الايحاء بها(٤٢) بعد تمزيق ذلك القناع الخارجي الذي يحجبها •

وبقليل من النظر يتبين أن ذلك المعنى المحض الذي أراد « مالارميه » استشفافه من خلال كثافة المادة ، هو نفسه ما كان يعنيه حيث تحدث عن « الجمال المثالي » أو « الجمال المحض » ، فالفكرة المطلقة عن الشيء هي مثاله الجمالي في الآن ذاته ، وعالم الأفكار هو عالم الجمال والكمال المجرد(٤٣) ، وترتيبا على هذا نرى « مالارميه » اذا حدثنا عن « زهرة » ـ كنموذج ـ لا يعني جرمها بل يومىء الى معناها المطلق الذي لا وجود له في عالم الواقع كما يقول : « هي فكرة أيضا ، وعذبة ، ولا وجود لها بين كل باقات الزهور »(٤٤) •

ولكن حذار أن نفهم من هذه المثالية أي معنى ديني ، فالحق أن مثالية « مالارميه » لا تعدو نوعا من التصوف الجمالي الذي لا يتحقق بالتبتل الديني بل بالمجهود العقلي والمعاناة الفنية ، ورياضة الكلمات ولو بتعطيلها عن الدلالة ، وتجديد التراكيب ولو بتحطيم القاعدة اللغوية •• أملا في الايحاء بالفكرة المثالية للأشياء(٤٥) •

فاذا خطونا مع مسيرة الزمن قليلا وجدنا صدى هذا الموقف المثالي عند أبناء الرمزية : « فاليري » و «ييتس » وغيرهما ، وفيهم جميعا لا تخطىء هذه

---

(٤١) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي جـ ٢ ترجمة د : محمود قاسم ص ٤٦٦ ، ٤٦٧ •
(٤٢) السابق : ص ٤٦٦ ـ ٤٦٧ •
(٤٣) J. Stewart, Poetry in France and England, P. 151.
(٤٤) انظر : Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 5.
(٤٥) لانسون ص : ٤٦٤ ـ ٦٤٥ •

النظرة الذاتية التى ترد الواقع المتكثر الى وحدة مصدرها النفسى الشاعرة ، على نحو تنهار فيه الحواجز بين الفنان والعالم الخارجى بطريقة تختلف تماما عن الرصد الرومانتيكى لمظاهر الطبيعة ، اذ هو رصد خارجى صناعى حينا ، مباشر فى ذاتيته مع مسحة من السطحية حينـــا آخـــر . أما الرمزيون وخلفاؤهم فقد استهدفوا تحقيق روح الشاعر وشخصيته فى شعره ، ولكنهم مع ذلك تجنبوا سطحية الرومانتيكيين واسرافهم ، فلجـــأوا الى مستويات أدائية من شأنها الايحاء لا التقرير كالرمز ، والتعبير الـــدرامى باستخدام شخصيات أسطورية أو تاريخية .

ويبدو الشاعر الألمانى « ريلكه » نموذجا لهذا الجيل من خلفاء الرمزية ، بنزعته المثالية وشعره الذى يسوده الاعتقاد بأن كل شىء انما يكتسب قيمته الحقه من خلال تمثلنا له وتحوله فينا(٤٦) :

انظروا !! فها انى أحيا !! فهل أحيا من لاشىء ؟! ان الطفولة والمستقبل لم ينقص منهما حد ، وقلبى يتفجر بوجود فياض » وولادة متدفقة وحياة عارمة »(٤٧) .

حتى « فاليرى » ــ تلميذ « مالارميه » ــ الذى يبدو فنه مثقلا بمادة فكرية كثيفة ، ليس شعره الا صدى لذلك الصراع النفسى الذى كان يجتاحه من الداخل ، وهو ما سبق أن ألمحنا اليه فى قصيدته « المقبرة البحرية » ، فهى بحسب ظاهرها رصد لمشهد خارجى ، ولكنه لا يرى الا من خلال ذات الشاعر الموزعة ــ كما توحى رموز القصيدة ــ بين عالم الأبدية ترمز له المقبرة ، ونداء الحياة ترمز له الريح .. التى تهب فى نهايات القصيدة موحية بانتصار التجربة على الفكر المجرد والحياة على الموت(٤٨) .

هذه خلاصة النظرية الرمزية فيما يخص مفهوم الشعر وموقعه من الحياة، وهى نظرية لا تتضح أصولها الأولى الا ببيان مصادر الخيال الرمزى على ضوء نظرية العلاقات وفلسفة الحلم ، وهو ما سنعرض له على التوالى .

---

(٤٦) انظر : Bowra, The Heritage of Symbolism, PP. 223-224, 227-228.

(٤٧) شعر رينر ماريا ريلكه تعريب د : ممدوح حقى ص : ١٠٩ .

(٤٨) انظر : Bowra ص : ٥٣ ــ ٥٤ ، وكذلك : د : احسان عبـــاس : فن الشـــعر ص ٧٠ ــ ٧١ .

نظرية « العلاقات » وفلسفة « الرمز »

يمكن القول بأن نظرية العلاقات أو التراسل correspondances كما قررها « بودلير » فى قصيدة تحمل هذا العنوان ـ هى جوهر الفلسفة الرمزية(٤٩) ، وأحرى بها أن تكون رؤيا جديدة للكون قبل أن تكون نظرية فى وسائل الأداء الشعرى ، ففيها تتحول مظاهر الطبيعة الصامتة الى رموز ذات معطيات حية ، ويوحى الصوت وقعا نفسيا شبيها بذاك الذى يوحيه العطر أو اللون ، مما يكشف عن تلك الوحدة الشاملة التى تربط بين نثريات الطبيعة ، وذلك المعنى المطلق الذى ترتد اليه الأشياء ·· يقول بودلير :

الطبيعة معبد ذو أعمدة حية
تصدر عنها أحيانا غمغمات لا تبين
ويتجول الانسان فيها عبر غابات من الرموز
تلحظه بنظرات أليفة · كأصداء طويلة تتداخل من بعيد
فى وحدة مظلمة عميقة
رحيبة كالليل وكالضوء
تتجاوب العطور والألوان والأصوات(٥٠) ·

وبدهى أن هذه العلاقات التى كشف عنها بودلير ليست ـ من ناحية ـ الا امتدادا لموقفه المثالى الذى عرضنا له فيما سبق ، وتطبيقا ـ من ناحية أخرى ـ لرأيه فى الخيال الشعرى الذى « يمت بصلة الى اللانهائى ··· وما العالم المرئى الا مخزن للصور والمشاهد ذات الدلالة ، والخيال هو الذى يضع كلا منها فى موضعه ويكسبه قيمته الخاصة به · والعالم كله بمثابة مواد الغفل فى حاجة الى الخيال الذى يمثله وينظمه »(٥١) ·

ولكن هذه النظرة ـ من الوجهة التاريخية ـ ليست جديدة كل الجدة ، فان « كارليل Carlyle " من قبله يمس جوهر الفكرة حين يقول :

فى الرمز يلعب الخيال ـ بقوته الغامضة ـ دوره فى النفاذ داخل نثريات الواقع والاتحاد بها ، والرمز تجسيد وكشف ـ بدرجة من التميز والمباشرة

---

(٤٩) انظر : J. Stewart, Poetry in France and England, P. 192.
(٥٠) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 6.
(٥١) نقلا عن : د· غنيمى هلال : فلسفة الصورة فى شعر الرومانتيكيين ، مجلة المجلة أغسطس سنة ١٩٥٩ م ص ٧٦ ، وانظر كذلك : هربرت ريد « الفن والمجتمع » ترجمة وتعليق فتح الباب عبد الحليم (القاهرة) ص ١٢٩ ·

تقل وتكثر ـ عن اللانهائي infinite الذى يتبدى فيما هو نهـــائى ومحدود لكى يمكن ادراكه ، ومن هنا كان الرمز بمثابة الهادى للانسان ،فحيث سار تكتنفه الرموز ، وما الكون الا رمز كبير يومىء الى الله ، بل ليس الانسان نفسه الا رمزا لقوة الالهية ٠٠ أليس كل ما يفعله كشفا عن تلك القوة الالهية الكامنة فيه ؟! »(٥٢) ٠

أكثر من هذا ٠٠ تتردد بعض جزئيات فكرته فى كتابات « امرسون "Emerson » الذى سبقه الى القول بأن الطبيعة « معبد جدرانه مغطاة باموز وأن الفوارق التى نميز بها بين جزئيات الواقع تختفى حين تستعمل الطبيعة رمزا » ٠ بل ان « بودلير » ليعترف باستفادته ـ فى حدود هـــذه النظرية ـ من « سويد نبرج "Swedenborg » الذى علمه أن « المقارنات والمجازات والصفات تنبع من الأعماق الأبدية للوحدة الكونية » ٠٠ ونعتقد ـ مع ذلك ـ أن للفكرة أصولها الرومانسية(٥٣) ٠

غير أن أصالة « بودلير » لا تخونه حتى فى تأثره بالآخرين ، فنظريته لم تقتصر ـ شأن من سبقوه ـ على ربط الطبيعة بالذات ، بل تجاوزت ذلك الحد الى تراسل الحواس واختلاطها ، فى محاولة لاقامة وحدة بين جزئيات الكون(٥٤) ، على نحو يتحول فيه العالم الخارجى الى مفهومات نفسية وفكرية ، ويتجرد من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعورا ٠

ولعله قد اتضح من هذا أن نظرية العلاقات ـ كما سبق أن أومأنا ـ تلح على الجانب الغيبى أكثر من الحاحها على اللغة بوصفها عنصرا جوهريا فى العمل الشعرى ، وانها بهذا الاعتبار نظرة فى الوجود أكثر منها نظرية فى الفن ـ ومن هنا رأينا مفهوم الرمز عند « بودلير » يتجــه الوجهــة نفسها ، فالرمز فى رأيه ليس وسيلة من وسائل الأداء الشعرى فحسب ، بل ان كل ما فى الكون « رمز » ، وكل ما يقع فى متناول الحواس « رمز » يستمد قيمته من ملاحظة الفنان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علاقات(٥٥) ، ويعقب على ذلك الدارس الانجليزى « ليمان » بأن بودلير لا يدع ثغرة للشك فى أنه مستعد للاعتقاد بأن لكل شيء ـ حتى المكتب الذى يجلس اليــه ليحـــرر

---

(٥٢) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 258.

(٥٣) W.Y. Tindall, The Literary Symbol, P. 47, 54.

(٥٤) السابق ص : ٤٧ ٠

(٥٥) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 26?.

مقالاته ـ ما يشبهه فى مجالات أخرى من مجالات الحساسية !! بل ان كل تجربة تتم فى غالم الواقع هى رمزية فى حسبان « بودلير » ومن ثم لها قيمة جمالية !!(٥٦) ٠

آية هذا أن « بودلير » ـ تأسيسا على نظريته فى العلاقات ـ فهم الرمز باعتباره شيئا واقعيا أو تجربة حية ذات قيمة روحية أو جمالية ، غير ملتفت الى الشكل اللغوى الذى يتخذه هذا الرمز فى الصياغة الشعرية(٥٧) ٠

وقد كان لهذا الاتجاه الغيبى فى فهم العلاقات وفلسفة الرمز أثره فى رواد الرمزية مع تفاوت فى درجات هذا التأثير ، فرغم ايمان « مالارميه » بجوهر نظرية العلاقات لا يغفل ـ فى آلان نفسه ـ العنصر اللغوى فى الخيال الشعرى ، ويحدثنا الشاعر الرمزى « فيل جريفن "Viélé Griffin" عن ذلك « الفن المقدس الذى يستشعره مالارميه فى مواجهة الكلمة ، التى هى فى رأيه رمز يتعمقه » ، كما يحدثنا « مالارميه » نفسه عن « أن دور جملة مطبوعة أمامنا يساعد على تفتح لمحات وتجاوبات فينا »(٥٨) ، مما يدل على اهتمام مبكر بالرمز فى شكله الفنى ، وعناية بالعنصر اللغوى فيه « نعنى الكلمة من حيث هى طاقة ايحائية ٠

وقد تأثر الناقد الرمزى « كاميل موكلير "Kamille Mauclair" فى نظرية الرمز « ببودلير » قدر ما تأثر « بشوبنهور » ، فهو يرى ـ كبودلير ـ أن « كل هذا الذى يبدو أمام أعيننا من مظاهر الوجود ليس الا رمزا للفكرة المطلقة ، ولذا ليس الرمزى الحق من يجيد استخدام الكلمات بطريقة معينة ، بل هو ببساطة من يزود المادة بنوع من التفكير والتأمل يتخطى جـــدارها الظاهر الى معناها المجرد(٥٩) ٠

وربما كان « ييتس » ، أقرب الى « بودلير » من سواه ، فنظرية الرمز عنده تفترض وجود وحدة كونية تجمع بين جواهر جزئيات الواقع ، وان اختلفت أعراضها ، وكل الأشياء المادية تتجاوب معها ـ فى رأيه ـ أفكار

---

(٥٦) السابق ص : ٢٦٥ ٠

(٥٧) السابق : ٢٧٠ ـ ويشير الناقد بوميه M. Pommier الى أن قصيدة « تراسل » لبودلير هى أساس ما دعاه اليوت ، فيما بعد « اللاشخصية impersonality فى الأداء الشعرى انظر السابق : هامش ص ٢٦٢ ٠

(٥٨) السابق ص : ٢٨١ ٠

(٥٩) السابق ص ٢٧٢ ـ ٢٧٣ ٠

فى عالم الروح ، والشاعر الماهر هو من يستطيع تسخير هذه الماديات ــ باعتبارها رموزا سحرية ــ فى استدعاء تلك القوى الروحية(٦٠) ٠

ويرجع عمل الرمز فى الأصل الى ما يدعوه « ييتس » « الذاكرة العظمى 'Great Memory' » ويقصد بها ذاكرة عامة يمكن للمدارك الانسانية أن تصل اليها من خلال السحر ، « فأى شيء تحتشد حوله عواطف الانسان يغدو رمزا فى الذاكرة العظمى » على حد تعبيره(٦١) ٠

تلك نظرة سريعة فى فكرة « العلاقات » الرمزية تبرز بوضوح مدى أهميتها فى تاريخ المذهب بعامة ، وفى نظرية الرمز بخاصة ، ولكن هذه النظرة التى ألقيناها لا ترصد كل أبعاد المشهد ما لم نلق بعض الضوء على الشطر الآخر من نظرية الخيال الرمزى مختتمين به جولتنا عبر هذا الفصل من البحث ٠

فلسفة الحلم الرمزى Le réve » :

والحلم ــ على مستوى التحليل النفسى وكما يفهمه « فرويد "S. Freud" — هو الأسلوب الذى تستجيب به الحياة النفسية للمنبهات التى تكتنفها خلال النوم : قد تكون هذه المنبهات بقايا من النشاط النفسى لحالة اليقظة : أى مجرد تذكر ، وقد تكون تحقيقا لرغبة من الرغبات فى صورة مباشرة ، كما قد تكون تحقيقا لرغبة مكبوتة فى اللاشعور(٦٢) ٠

أما على مستوى التاريخ الأدبى فقد كان الرومانتيكيون أسبق من الرمزيين الى الاهتمام بالأحلام بوصفها تعبيرا حرا عن نشاط حياتنا اللاواعية التى يشترك الحلم والشعر فى الامتياح منها ، « فالأحلام كالشعر وككل ما يوحى به اللاشعور لها قيمة تسمو على كل تقدير »(٦٣) ٠

---

(٦٠) Tindall, Forces in Modern British Lierature, P. 268.

(٦١) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 282.

(٦٢) سيجموند فرديد : محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى ــ ترجمة د : أحمد عزت راجح ط ٢ القاهرة (الالف كتاب ــ الانجلو) ص ٨٤ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٥٤ ٠

(٦٣) د : محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ص ٧٣ ٠

وقد كان الكاتب الفيلسوف الألماني هردر Herder ظاهرة رائدة في هذا الباب ، فهو من أوائل من اهتموا بالأحلام من وجهة نظر رومانتيكية ، وقد اعترف بأن للأحلام قوة عجيبة فيها تتكشف ثنائية أنفسنا ، لأنها حوار نقوم به ونمثل فيه : المتكلم والسامع معا ، « ومن عالم الأحلام نستفيد أكثر المعلومات جدية عن أنفسنا » ، لأن « لغة الأحلام ـ كما يقول شوبرت Schubert ـ أسرع وأقوى تعبيرا وأفسح مجالا من لغة اليقظة »(٦٤) .

ونلاحظ أن هذا الاهتمام الرومانتيكي بالأحلام ـ رغم أوليته ـ ظل واقفا عند سطح الظاهرة ، ولم يفهم من الحلم ـ في معظم الأحيان ـ الا أنه نشاط طبيعي يمارسه اللاشعور حين يكون الوعي في حالة توقف بالنوم ، ولذلك لم يستفد الرومانتيكيون كثيرا من فلسفة الحلم في تغذية الخيال الشعري ورفده بمنابع جديدة على نحو ما فعل الرمزيون ، اذ كان هم الأولين موجها ـ بصفة رئيسية ـ الى استخدام الأحلام في الكشف عن حياة الشخصية وصلة هذه الحياة بعالم الغيب ، أما الرمزيون ـ تحت تأثير ما شاع من نظريات « فرويد » وأدب ، « ادجار آلآن بو » ـ فقد خطوا الى مدى أبعد مما بلغه الرومانتيكيون ، فلم يعد الحلم عندهم ظاهرة طبيعية موقوتة ، بل أصبح تعطيلا اراديا ومستمرا للقوى الواعية بغية اقتناص الحقيقة الكبرى التي تنقدح في أعماقنا والتي ليس عالم الكثرة الا ظلا شاحبا لها(٦٥) .

فللحلم الرمزي le rêve اذن جانبان : فهو من ناحية ضرب من الدربة الصوفية ، وهو من ناحية أخرى منبع للخيال الشعري ، والفصل بين الجانبين غير مشروع ما دمنا قد علمنا أن الشعر الرمزي في جوهره نوع من الرياضة الغيبية .

ويأتي « بودلير » على رأس من استخدم هذا المصطلح الرمزي بالمفهوم الذي أشرنا اليه ، فقد كان الحلم بالنسبة له : معادل التجربة experience في البصيرة الفنية للشاعر وليس نقيضا بسيطا للواقع .. انه العالم الذي تمحى فيه معايير الصدق والكذب، والذي لا يخضع فيه الشاعر لمنطق الظاهرة، بل يتفانى في عمله مبدعا ذلك الأثر الخالد الذي يمتزج فيه كل من الفن والفنان بالآخر(٦٦) .

---

(٦٤) السابق ص : ٦٩ .
(٦٥) أنطون كرم : الرمزية ص ٧٣ .
(٦٦) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic France, P. 85.

والتجارب التي يعانيها « بودلير » في حلمه تجارب على قدر كبير من الصفاء ، وفيها أحيانا ذلك « الابتهاج الرهيب » الذي يحسه الفنان نتيجة اندماجه بذلك العالم الغيبي الذي يتجلى في « الحلم »(٦٧) والذي نرى نموذجا له في قصيدته « العملاقة » :

لشد ما كنت أهوى ، والطبيعةفي نشوتها العارمة
تلد في كل يوم أبناءها الخوارق
أن أعيش بقرب عملاقة شابة
مثل هر نهم يجثم مستسلما للذته تحت قدمي ملكة
اذن لضيت أرقب ازدهار جسمها وتألق روحها »(٦٨) ٠

ويعقب الأستاذ « بول جود مان "Paul Goodman" » بأن هذه القصيدة ليست الا حلما من أحلام « بودلير »(٦٩) ، ونضيف من جانبنا أن كثافة صورها المادية لا تحجب ما فيها من قيم ايحائية ، فهي مغامرة من مغامرات الروح تتخذ مظهر الحنين الى عوالم بدائية ٠

وتبدو المفارقة بين « بودلير » ومن سبقه من الرومانتيكيين في تركيزه على الجانب الفني من « الحلم » وصلته بالخيال الشعري ، فالحلم - في رأيه - ليس في أن نتهيأ للنوم وننتظر ما تجود به الرؤى ، انه - على النقيض - أن نظل في حالة يقظة وأن نعاني في ابداعنا الشعري بغية اقتناص المجاز metaphor الذي لا يعني عند « بودلير » ذلك المجاز البسيط المألوف بل يعني نوعا من المجاز الصوري المعقد ، وهنا يختلف « بودلير » عمن سيأتي بعده من السرياليين Surrealists ، اذ يكتفي السريالي في حلمه بالتقاط أول ما يرد الى الذهن في تلقائية ودون عناء(٧٠) ٠

وكذلك يهتم « رامبو » في « اشراقاته Illuminations » بوجوب بناء مادة الشعر بناء حيا كما تتمثل في الحلم ، الذي لا يعني به « رامبو » ، سوى تهيؤات الوهم » و « الفراديس المصطنعة » المنبثقة من « اللاوعي » أو ما يطلق عليه « الاضطراب الغامض الناشيء عن فوضى الحواس

---

(٦٧) السابق ص : ٨٥٠

(٦٨) أزهار الشر : ترجمة محمد أمين حسونة ص : ٦٤ ٠

(٦٩) Paul Goodman, The Structure of Literature, Chicago, 1959, P. 234.

(٧٠) A.G. Lehmann, The Symbolist .... P. 86.

جمعاء » · والشاعر عنده ليس شاعرا الا بقدرته على خلق الأوهام الغريبة ومن هنا كان أقدر الشعراء على الحلم أغناهم شاعرية(٧١) ·

والحلم عند « رامبو » يضرب بجذوره فى هواجس وذكريات الطفولة ويتغيا ـ شأن بودلير ـ الوصول الى ما فوق الواقع ، ولكن مفهومه ـ فيما عدا ذلك ـ يختلف عن مفهوم الحلم عند « بودلير » ، فبينما كان الآخر يقنع بما يعرض له من الصور سواء كانت من وحى المشاهدة أو التذكر ، تأخذ عملية الحلم عند « رامبو » طريقا معقدا يبدأ بخليط من الأوهام والرؤى السكرى تنبجس من اللاوعى ، ثم يحاول الشاعر بعد يقظته أن يستعيدها صورا من التذكر ليحولها من ثم الى شكل فنى(٧٢) ·

ولئن ميزنا بين هذه المراحل الثلاث فى أحلام « رامبو » : الوهم والتذكر والهيكل الشعرى ، فليس ذلك الا تبسيطا نبغى به ايضاح عملية هى بطبيعتها مركبة ، اذ ليست القيمة الفنية للأحلام عند « رامبو » منفصلة تماما عن صورتها اللغوية ، وبعبارة أخرى ليس الخيال فى يقينه مقطوع الصلة باللغة الشعرية(٧٣) ·

وربما كانت فكرة الحلم عند « مالارميه » أكثر أهمية واعتدالا ، فالحلم لديه منبع الخيال ، والطاقة التى تزودنا بروافد جديدة للفن حين تنضب طاقة الحياة اليومية(٧٤) ، ذلك أن مادة الفنان ليست مشروطة بتفصيلات وجدود العالم الواقعى ، والفن فى جوهره ليس محاكاة ، وما دامت لا توجد طريقة للتمييز بين الواقع real والوهم illusory فليس ثمة ما يدعو الى افتراض أن الصورة ليست وهما أو أن أية فكرة عن العالم الواقعى ليست خيالا(٧٥) ·

واذا كان حلم مالارميه منبعا للخيال ، فان قيمته فى نظره لا ترجع فقط الى ما يمدنا به من صور وعلاقات ، بل تتجاوز ذلك الى غناه بالايحاء وقوة تأثيره ، ولكن هذه الامكانيات تتوقف ـ بالدرجة الأولى ـ على الشكل

---

(٧١) السابق ص : ٩٤ ، ٩٦ ـ ٩٧ ·
(٧٢) السابق ص : ٩٦ ـ ٩٨ ·
(٧٣) السابق ص : ٩٧ ـ ٩٨ ، وانظر لطبيعة الحلم عند « رامبو » اجمالا المرجع السابق ص : ٩٢ ـ ٩٣ ·
(٧٤) السابق ص ٩١ ـ ٩٢ ·
(٧٥) السابق ص ٨٩ ·

الشعرى الذى يتجلى فيه الحلم ، أعنى : الصياغة والتركيب والبناء الفنى بعامة(٧٦) ·

* * *

تلك خلاصة آراء الرمزيين فيما يخص فلسفة الحلم يوحد بينها الميل المشترك الى اعتباره نوعا من الاستبطان الروحى بقدر اعتباره شكلا فنيـــا على اختلاف فى التفصيلات لا يطعن فى جوهر النظرية · وبهم وبها تأثر أبناء المذهب المتأخرون تأثرا يتفاوت فى مداه ونوعه ، ولعل « ييتس » أبرز من اهتم بالرؤى من خلفاء الرمزية ، فليس شعره – بل وحياته – الا سياحة حالمة بين الرموز الخارقة والأساطير والعقائد الغامضة بغية الوصول الى منابع الخيال المبدع فى الحياة اللاواعية ·

لقد كان « ييتس » يسعى وراء علم مضاد للعلم يكون محكه « حقائق الأسطورة والفن » وغايته الجمع بين الحقيقة والعدالة فى فكرة واحدة : الحقيقة المنبثقة عن التجربة ، والعدالة الناشئة عن الرؤيا الخالصة(٧٧) ، وتلك غاية ان اختلفت عن غايات الرمزيين من حيث الطريقة ·· فانها توافقها من حيث الجوهر ، نعنى : اعادة الوحدة المفقودة بين عالمى الواقع والمثال ·

* * *

على أن هيكل النظرية الرمزية لا يكتمل ما لم نعرض لها فى جانبها الفنى مثلما عرضنا لها فى جانبها الجمالى · وتلك محاولة الفصل التالى ·

---

(٧٦) السابق ص ٩٢ ·

(٧٧) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ٦٤ ·

الفصل الثالث

نظرية الشعر الرمزى

قررنا فيما سبق أن الرمزية مذهب مثالى يرى العالم الخارجى من خلال الذات ويرده اليها ، ولأن اللغة بدلالاتها الوضعية المحددة قاصرة عن نقل حقائق الأشياء كما تتمثلها النفس الشاعرة أو « تجسيم ما يتحرك خلف الحواس »(١) كما يقول (ييتس) •• اتجه الرمزيون الى استغلال امكانياتها الايحائية فى الأصوات والكلمات والتراكيب لكى يعدوا بهذا الموضوع المثالى ما داموا قد عجزوا عن نقله بكل تخومه ، « فالشكل الشعرى هو الذى يقدر تماما على ما لم يقدر عليه التحليل »(٢) •

وفى نظرة كهذه تغيرت وظيفة اللغة الشعرية وطبيعتها ، فلم تعد لغة تعبيرية بسيطة بل أصبحت لغة ايحائية معقدة ومحكمة فى الوقت نفسه ، اذ يتطلب الشعر — كما يقول بودلير — « مقدار من التنسيق والتأليف ومقدار من الروح الايحائى أو الغموض ••• والشعر الزائف هو الذى يتضمن افراطا فى التعبير عن المعنى بدلا من عرضه بصورة مبرقعة »(٣) •

كذلك تطورت وظيفة الشعر ذاته من نقل المعنى والصور المحددة الى نقل وقعها النفسى بغية توليد المشاركة الوجدانية بمفهومها الواسع ، وهى مشاركة لم تعد تنبع من المعنى المباشر للقصيدة — وهو « جزؤها الكدر » على حد تعبير هنرى بريمون H. Bremond — بل أصبحت تفيض من « المعنى السرى الذى لا يمكن ايضاحه أو حصره ضمن حكم » و « الذى يمر بطريقة غامضة من نفس الشاعر الى نفس المتذوق »(٤) •

وسنحاول — فى عرض سريع — بيان الوسائل الايحائية التى استغلها الرمزيون وصولا الى هذه الغاية ، سواء تمثلت هذه الوسائل فى الشكل اللغوى (الأصوات والتراكيب) أو فى البناء الموسيقى (تحطيم الايقـــاع التقليدى) أو فى اشكال الخيال الشعرى من صورة ورمز •

---

(١) Tindall; The Literary Symbol, P. 253.

(٢) السابق : الصفحة نفسها •

(٣) روز غريب : النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ص ١٠٧ •

(٤) السابق : الصفحة نفسها •

أولا ــ لغة الشعر الرمزى :

ماد أم الموضوع Theme والشكل form. يتوارد فى الفن على حقيقة واحدة بحيث يصبح الفصل بينهما تعسفا غير مشروع فان تناولنا للغة الشعر الرمزى لا يعنى اللغة بمفهومها التجريدى ، بل يعنى العمل الشعرى وقد تجسد فى كلمات • أى أن اللغة هنا مشروطة بالممارسة والاستعمال • وفيهما تتجلى اصالة الشاعر باستفادته من التراث واضافته اليه فى الوقت نفسه • صحيح ان الشاعر لا يخترع اللغة • ولكنه كذلك لا يأخذها اطارا معدا للاستعمال(٥) • فاللغات اذا شاخت وعجزت عن التعبير تدفع الشعراء بالضرورة الى خلق « لغة فى اللغة » لينفسح أمامهم البوح باختلاجات الذات وارتعاشات اللاشعور • وهو ما حاوله الرمزيون تحت ضغط الاحساس بضيق اللغة وابتذالها(٦) • فالألفاظ قد فقدت التطابق المعهود بينها وبين دلالتها • ولم تعد قادرة على حمل ما يرجى أن تحمله كما يقول « ريلكه » •

« ربما وجدنا هنا لنقول : بيت • جسر • نبع • باب • جرة • حديقة • شباك • أو أكثر من ذلك : عمود • بهو الخ • لكن من أجل أن نقول كل هذا ، أدرك ذلك جيدا ، لكى نقول ذلك كله يجب أن يكون منطبقا على حقيقته وعلى ما فى نفوسنا تمام الانطباق • لا كما كانت عليه هذه الأشياء فيما مضى • اليس كذلك ؟ »(٧) •

ليس ذلك فحسب • بل ان كل مغامرة يعانيها الشاعر مع الكلمات رهينة بظروفها وموضوعها بحيث تصبح بعد ذلك قليلة الجدوى بالنسبة له • اذ يتعين عليه فى كل تجربة شعرية جديدة أن يخوض بحار الكلما ت بحثا عن زاد يوائمها • وهو ما يملأ شعور « اليوت » بالمرارة :

« لم يتعلم المرء الا انتقاء خير الكلام
للشىء الذى لم تعد ثمة ضرورة لقوله ــ أو بالطريقة
التى
لم يعد ميالا لقوله بها(٨) •

---

(٥) انظر فصلا قيما عن الرمزيين والشكل فى :
A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 175-187

(٦) انظر ما يقوله الشاعر الرمزى «موريا» عن هذا العجز اللغوى فى : جوركى : بول فرلين والانحلاليون/المجلة أغسطس ١٩٦٣ ص ٥٣ •

(٧) ريلكه : تعريب د• ممدوح حقى ص ١٠٦ •

(٨) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٤٣ •

واذا كانت اللغة ـ فى حدودها الوضعية ـ على هذا المستوى من الضيق والشحوب فكيف يمكن العثور على اللغة الجديدة ، أعنى كيف يمكن خلق لغة داخل اللغة ؟

لقد تعددت محاولات الرمزيين فى هذا الباب بتعدد مستويات اللغة ما بين الأصوات والكلمات والتراكيب • ولكن جهدهم الأكبر كان يتركز على استغلال القيم الصوتية فى الكلمات والايحاء بها • اذ كانوا يعتقدون ـ حسب ما يرى « مالارميه » ـ أن الشعر يمكن أن يبدع أثرا جماليا يصل به التجريد الى درجة يكون فيها الفهم معطلا تقريبا •••• بينما تقوم الأصوات كما يقوم السياق الصوتى بكل العمل(٩) • ولن تغدو معانى الكلمات حينئذ مركز الاهتمام ، فالشعور ـ اذا وجد ـ يستثيره السراب الكامن فى الكلمـــات نفسها(١٠) •

ولتحقيق الوضع الصوتى الكامل فى الجملة الشعرية يجب التخلص من نثرية اللغة وفوضى الألفاظواعادة صياغتها فى أرقىالمستويات موسيقية بحيث تصبح الكلمات فى ترابطها وانسيابها وتفاعلها كاللحن الموسيقى melody الذى قد ينجم عن اضطراب احدى نغماته اضطراب الوقع النفسى للجملة الموسيقية كلها • ذلك أن اللغة فى مستواها اليومى تفتقر الى التناسب الكامل وتتسم بتلقائية Le Hasard لا يمكن التغلب عليها الا بالاخلاص الفنى والمعاودة ، بأن يقف الشاعر عند كل مرحلة ابداعية ليرى ما أنجزه ، محتكما فيه الى شعوره الخاص • وذلك ما تقوله لنا قصيدة « مالارميه » (رمية نرد (Un Caup de Dés التى لا تعدو « رمية النرد » فيها ذلك الجهد الذى يمكن به للشاعر أن يتغلب على « تلقائية » اللغة • فكل خطوة من خطوات « الخلق الفنى » ليست الا « رمية نرد » قد تربح مرة ولكنها ليست مؤكدة الفوز فى المرات التالية ، لأنها خطوة عشواء تتلمس طريقها بالتجربة ولا تحتذى نموذجا سابقا(١١) •

ولكن جهد الشاعر لا يقف عند حد التغلب على تلقائية اللغة ـ ان عليه بالاضافة الى ذلك أن يعطل كل قيمة دلالية تحد من حرية الايحاء الصوتى فى

---

(٩) انظر : Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 14.

(١٠) Tindall, The Literary Symbol, P. 50.

(١١) انظر : A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, PP. 159-161.

الكلمات · بل ان له أن يمضى الى أبعد من ذلك فيجرد السياق اللغوى من علاقاته التركيبية Syntax بحيث يبدو أقرب الى الطابع الفردى منه الى القوانين العامة ، « ففى الواقع – والمتحدث لانسون – لم يكن الرمزيون بصدد جمع الكلمات وفقا للمنطق لكى يحققوا معنى يستطيع جميع الناس ادراكه ، وانما كانوا يجمعونها حسب الاحساس ، لكى يبرزوا خاطرا أدركه الشاعر وحده »(١٢) · ومن هنا كان اسقاطهم لبعض « الروابط » الأسلوبية ، واكتفاؤهم من الجملة بمراكز الايحاء فيها ، فاهملوا حروف التشبيه ، وبعض حروف الوصل · وبدلوا فى استعمال أدوات أخرى · كما هزوا رتابة الجملة اللغوية · فقدموا فيها وأخروا على نحو تبدو فيه الكلمات وكأنها نثرت نثرا عفويا بينما تخضع لنظام واع دقيق ، على القــارىء لكى يكتشفه أن يبذل نظير جهد الشاعر(١٣) ·

ونبادر فنقول ان تجريد السياق اللغوى من علاقاته التركيبية لا يعنى بالضرورة فقدان كل وحدة تربط بين الكلمات والجمل · ولكن الوحدة التى حرص عليها الرمزيون وحدة من نوع جديد لأنها تعتمد على ما يسمى بالمواءمة appropriateness الايحائية بين الكلمات · فصدى الكلمة عندهم ليس ما تعنيه بل ما يوائمها وينسجم معها من الألفاظ انسجاما صوتيا غير مقيد بجدول الدلالة(١٤) · وهو ما يدعوه « مالارميه » « الانعكاس المتبادل »، تتفاعل فيه الكلمات وتخلع كل منها على الأخرى بعض اشعاعها السحرى(١٥) · فما الكلمات الا أحجار كريمة تنصهر فى بناء ايحائى · يشبه فى اتساقه وترابطه قصيدة من كلمة واحدة(١٦) · وبهذا جميعه تفقد وحدة القصيدة صلابتها التقليدية فلا تعود مرتكزة على المنطق أو الواقع · بل تغدو وحدة سيمفونية Symphonic تتنوع نغماتها بتنوع ايقاع الحياة النفسية للشاعر · وتتفق من حيث عضويتها ايحائيا فى العمل الشعرى(١٧) ·

فاذا ما وفق الشاعر فى تحقيق الوضع الصوتى الأمثل للكلمات بنفى تلقائيتها وتحريرها من علاقاتها الدلالية والتركيبية ، فان الألفاظ تصـــبح

---

(١٢) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ ٢ ص ٤٦٧ ·

(١٣) انطون كرم : الرمزية ص ٨٧ – ٨٨ ·

(١٤) Northrop Frye, Anatomy of Criticism, Princeton. University Press — 1957, P. 81.

(١٥) Tindall : The Literary Symbol, P. 49.

(١٦) انظر : A.G. Lehmann : The Symbolist Aesthetic in France, P. 158.

(١٧) Tindall, Forces., P. 253. Bowra : The Heritage of Symbolism, P. 229.

انشائية توحي ولا تقرر وتخلق حالة مستقبلة أكثر مما ترصد حقيقة واقعة(١٨) • وتثير وقعا نفسيا يختلف باختلاف الأفراد والظروف المكانية والزمانية • بل قد تبلغ من القارىء أكثر مما بلغته من الشاعر ذاته • « فالذى يضع العقدة الحسابية ليس من يضع لها الحل الأمثل »(١٩) •

غير أن ما توحيه « الكلمة » حينئذ لا يتوقف فقط على طبيعتها الصوتية• ان هذه القيمة الصوتية ليست الا لمسة تفجر شعورا يجب أن يكون مهيأ بالفعل لاستقبالها ، فربما أثارت فيه ذكرى شاحبة أو أملا غائما • وهو ما يلاحظه سارتر » بالنسبة « لبودلير) الذى يصبح الشىء بالنسبة له ذا دلالة « حين يكون متفتح المسام على ماض ما • ومحرضا للفكر على تجاوزه نحو ذكرى ما »(٢٠) •

ويرتبط بهذا ما يطلق عليه الرمزيون « اشعاع » الكلمات الذى ينبع من قيمتين : قيمة اللفظة فى ذاتها ، وقيمتها السياقية • وبهما تصبح ضمة من الأضواء الهاربة تثير فى النفس تداعيات تجريدية أو صورية لا حد لها • تماما مثلما « يتلألأ النجم المنعكس على صفحة الماء »(٢١) •

بيد أن تصفية اللغة الشعرية من دلالاتها وعلاقاتها المنطقية ، واقتناص كل ايحاءاتها الصوتية واشعاعاتها الهاربة لم يكن ليضع حدا لمعاناة الشاعر الرمزى فى البحث عن أدق الكلمات وأغناها • فكثيرا ما كان يجد نفسه فى « حصار » منشؤه ضيق الثروة اللغوية ذاتها من حيث حجمها وكمية ألفاظها، فكان عليه لذلك أن يلجأ الىمعاجم اللغة منقبا عن كلمات لم يبتذلها الاستعمال، ولم تستنفد قيمتها التعبيرية كثرة التداول ، بل كانت محاولاته فى بعض الأحيان تعدو قواميس اللغة القومية الى معاجم اللغات الأجنبية ، حتى اذا ما أعياه العثور على بغيته ، عمد ـ شأن بودلير ـ الى اختراع ما يحتاجه من ألفاظ :

« فلنبحث ولنبحث • واذا لم نجد اللفظة فلنخترعها • لكن لنر أولا اذا كانت موجودة • فلنمسك بمعاجم لغتنا • ولننقض عليها بحثا وتنقيبا

---

(١٨) Tindall, The Literary Symbol, P. 49.

(١٩) انطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٧٧ •

(٢٠) سارتر : بودلير ص ٢٠١ •

(٢١) العبارة لايديث سيتويل نقلا عن د• مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى ص ٢٨١ •

وانظر نماذج من هذه الالفاظ المشعة فى : أنطون كرم : الرمزية ص ٩٠ •

وسبرا • بشراسة • بحب ... ثم يأتى دور القواميس الأجنبية ـ فلنبحث فى القاموس الفرنسى ـ اللاتينى ثم فى اللاتينى ـ الفرنسى • انها مطاردة غير راحمة »(٢٢) •

وباحياء المهجور من الألفاظ ، ونفض ما تراكم عليه من غبار الزمن تغنى اللغة القومية ويضيف اليها الشاعر كما يأخذ منها • ويتعلمها عن طريق الخبرة المباشرة بقدر ما يطورها(٢٣) •

وبه كذلك تعود الكلمات الى بكارتها الأولى وتتخلص من ذلك « الاستهلاك » الذى يصيب كل لغة يطول بها الأمد دون دم جديد يفجر فيها قوة الحياة الكامنة •

غير أن بعض الرمزيين أسرف على نفسه وعلى جمهوره معا • حين ظن الشعر مجموعة من القيم الصوتية فحسب • أو هندسة شكلية تمر بها عين القارىء طولا وعرضا على سواء • دون أن تكون لذلك أية قيمة موضوعية • وهو أمر يغلق نوافذ البوح الشعرى بالالغاز المقيت • ويفتح باب الشعوذة الفنية على مصراعيه •

وللتدليل على هذه الظاهرة نكتفى بعرض نموذجين مختتمين بهما هذه الفقرة من بحثنا •

(أ) الهندسة الشلية للقصيدة :

وفيها يستغل « مالارميه » القيم الايحائية فى الشكل الكتابى ويهمل كل ما عداها من قيم موضوعية وروابط منطقية • بحيث يصبح المعول فى تلقى القصيدة على ترتيب الأحرف وأحجامها ومسافات الفراغ بينها • مما يستوجب قراءتها قراءة « أوركسترالية » ـ على حد تعبيره ـ ويعنى بذلك أن عين القارىء ينبغى أن تشمل القصيدة بنظرة كلية تتناولها أفقيا وعموديا

---

(٢٢) سارتر : بودلير : ترجمة جورج طرابيشى ص ١٢٢ •

(٢٣) انظر : ليمان ـ المرجع السابق الذكر ص ١٨٦ وهامشها : وبهذا الجانب من الرمزية تاثرت س• اليوت • فيما دعاه الشعور بالماضى The consciousness of the past وهو طريق تطوير لغة الحاضر • كما تاثر به ـ عن طريق اليوت ـ بعض شعرائنا المعاصرين ومنهم بدر السياب وصلاح عبد الصبور • كما سنعرض له فى حينه •

فى آن معا • اذ ليست القصيدة حينئذ سلسلة من الكلمات المتتابعة تتابعاً زمنيا ، بل هى أشبه باللوحة ذات البعد المكانى الواحد(٢٤) •

وأوضح شاهد على هذا ما حاوله الشاعر فى قصيدته الشهيرة « رمية نرد » •

وقد أشرف بنفسه على طبعها محددا للطابع حجم ومكان كل كلمة من الصفحة تحديدا دقيقا ، نجتزىء — للتدليل عليه — بذلك المقطع :

لا مكان لشىء Rien n'aura eu lieu
عدا - excepté
ربما كوكبه من النجوم Peut-etre-une-constellation (٢٥) •

ومع أن « مالارميه » كان يطمح بذلك الى مواجهة ضغط الحياة بجهد القراءة وما يقترن بها من لذة حسية ، لم تلق محاولته هذه تجاوبا جماهيريا يذكر •

(ب) الأصوات الملونة :

وهى محاولة بدأها « رمبو » فى قصيدته « الحروف المتحركة » بهدف تفجير الحياة فى الأصوات عن طريق ربط كل منها بلون من الألوان وشعور من المشاعر بحيث يصبح صوت كصوت الـ (I) أحمر يذكرنا بالدم • وضحكات شفاه فاتنة ساعة الغضب أو النشوة النادمة(٢٦) •

وحين يتم تزويد الأصوات بهذه الطاقة الايحائية يمكننا أن نبدأ التوفيق بينها فى كلمات تستقطب كل هـذه الألوان والاثارات المفردة • وبذلك تغدو الكلمة الواحدة رسالة من الانفعالات بالغة التعقيد حتى ليمكنك من خلال قطعة واحدة من الشعر أن تمر بمعرض كامل من الصور القريبة من الحياة(٢٧) •

---

(٢٤) انظر :
A.G. Lehmann; The Symbolist Aesthetic in France, P. 163-164.
and Bowra : The Heritage of Symbolism, P. 9-10.

(٢٥) Bowra : The Heritage of Symbolism, P. 38.

(٢٦) انظر نص القصيدة فى دراسة لجوركى بعنوان « بول فرلين والانحلاليون » ترجمة فؤاد دوارة : المجلة اغسطس ١٩٦٣ ص ٥٢ — ٥٣ وفيها يخلع « رمبو » على الأصوات ألوانا فاتنة » قال (A) اسود و (E) أبيض و (I) احمر و (U) اخضر و (O) ازرق » •

(٢٧) انظر مكسيم جوركى : المرجع السابق ص ٥٣ •

ولئن كانت هذه النظرة اثراء للقيم الايحائية فى الأصوات • فليس بوسعنا اغفال ما فيها من عنصر ذاتي بحت • وهى من هذه الناحية تخص مبدعها وحده(٢٨) • ولا تمنع سواه من الشعراء عن الاحساس ازاء صوت ما بغير ما أحس به • وربما كان الاسراف فى ذلك ضربا من المصادرة الفردية يجنى على الشعر ولا يفيده •

فاذا طرحنا من فكرة الايحاء الصوتى هذه الروافد المفرطة ، بقى جوهرها صالحا للتطبيق ، وشاهدا على ريادة الرمزيين فى هذا الباب(٢٩) • فلم يكن استغلال الدلالة الصوتية قبلهم الا فلذات فردية ، وأحيانا غير مقصودة ، أما هم فقد توسعوا فيها وربطوها بالأصول الجمالية العامة لمذهبهم ، مما كان له أبلغ الأثر فى التيارات الأدبية اللاحقة •

ثانيا ـ الشكل الموسيقى فى الشعر الرمزى :

مثلما كانت لغة الشعر الرمزى جزءا من النظرية الرمزية الكبرى فى الايحاء ، كانت موسيقى هذا الشعر مشروطة بمدى حساسيتها وقدرتها على نقل كل اهتزازات الحياة الباطنية ورعشاتها الغامضة ، وليس بمدى موافقتها لقواعد العروض التقليدى ، فالموسيقى صورة نفسية قبل أن تكون نظاما من الايقاع والنغم ، « أليست هى ـ فيما يقوله ريلكه ـ النظرة الأخيرة التى نلقيها نحن أنفسنا على ذوات أنفسنا »(٣٠) •

ولكى نستطيع تقدير اثر نظرة كهذه على الشـــكل الموسيقى للشعر الفرنسى ينبغى أن نعطى صورة عامة لهذا الشكل • نلحقها بشرح موجز لطبيعة التطورات التى عرضت لها على يد الرمزيين •

---

(٢٨) انظر لهذا « ستيفن أولمان » دور الكلمة فى اللغة ترجمة د • كمال بشر ص ٧٩ وما بعدها •

(٢٩) فضلنا الا نكثر من النماذج التى حاول فيها الرمزيون اهمال الروابط المنطقيـــة والدلالات معتمدين على الايحاء الصوتى • لأن تلك خاصة من خصائص اللغة الفرنسية وسر من اسرارها ـ أولا ـ ثم لأن هذه الخاصة تضيع بمجرد ترجمة النص ـ ثانيا ـ مفضلين ايضـــاح النظرية بتطبيقها على شعرنا العربى فيما بعد • مكتفين الآن بالاحالة على المصادر الآتية • ففيها مزيد من النصوص التى تمثل هذه الظاهرة الرمزية •

J. Stewart : Poetry in France and England, P. 145.

وكذلك : دوزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٢٨ •

و : روز غريب : النقد الجمالى ص ٩٥ •

والشعر الفرنسي شعر مقطعي ٠ يعتمد في نظامه العروضي على عدد المقاطع في البيت أكثر من اعتماده على نبرها ٠ وهو أمر نابع من طبيعة اللغة الفرنسية ذاتها ٠ فهي لغة تتسم « بالسيولة » ويضعف اتكاؤها على النبر وتشتد حاجتها الى شكل عروضي أكثر دقة وانضباطا ، وبهما يتغلب على ما في اللغة من تدفق واطراد لا نلاحظهما ـ على سبيل المثال ـ في لغة ايقاعية كالانجليزية ، حيث يمارس النبر وتوكيد النطق دورا أساسيا في اللغة بعامة وفي الشعر بخاصة(٣١) ٠

* * *

ومن هنا كان البحر السكندري Alexandrian هو نموذج البيت الشعري الفرنسي ٠ وهو يتكون من اثني عشر مقطعا بعضها قصير ، وبعضها طويل ، ولكنها جميعا « تتعادل وتتوازن ـ كما يقول جويو ـ وان كانت كمياتها غير متساوية ، فكل مقطع يعدل المقطع الآخر ويصححه » ، على نحو يشبه « تعادل » النغمات الموسيقية وتكامل ايقاعاتها(٣٢) ٠

وتخففا من الرتابة التي تحسها الاذن في تتابع هذه المقاطع تتابعا مستويا كان الشعراء الكلاسيكيون يقسمونها الى أربع وحدات كل وحدة مكونة من ثلاثة مقاطع لا يتميز بعضها عن بعض الا بالنبر ، الذي يقع على المقطع الأخير من كل وحدة أو تفعيلة بمصطلحنا العربي(٣٣) . غير أن ذلك لم يكن كافيا لتحطيم صلابة البيت التقليدي الذي لم يعد قادرا على مواءمة كل ذبذبات النفس . ومن هنا تعرض البحر الاسكندري لمحاولات بدأت بلا فونتين Le Fcntaine (١٦٢١ ـ ١٦٩٥ م) الذي كان في رأى بعض الباحثين رائد البيت الحر (Vers libre) ثم اندرية شينيه Andre Chénier (١٧٦٢ ـ ١٧٦٤م) (٣٤) . وعلى ايديهما اهتزت معالم العروض الكلاسيكي . وبدأ الاهتمام بالحساسية الموسيقية وايقاعات الألفاظ .

---

(٣٠) ريلكه : تعريب الدكتور ممدوح حقي ص ١٤٦ ٠

(٣١) انظر : J. SteWart, Poetry in France and England, P. 10-12.

(٣٢) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة : ترجمة سامي الدروبي ـ دار الفكر العربي (مصر) ص ١٤١ ـ ١٤٥ ولا يمنع هذا وجود أوزان أخرى قديمة في الشعر الفرنسي كوزن المقاطع العشرة ٠ المصدر ذاته ٠

(٣٣) انظر في هذا : دكتور محمد مندور : في الميزان الجديد جـ ١ (١) ١٩٤٤ ص ١٧٩/١٨٠ ٠

(٣٤) انظر في هذا : حسيب الحلوى : الأدب الفرنسي في عصره الذهبي ص ٥٩٣/٥٩٤ جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ١٥٦ ، لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢ ص ١٨٩ ٠

وقد تحول هذا الحصاد من محاولات التجديد على أقلام الرومانتيكيين الى تمرد حطم صلابة البيت السكندرى وان لم يلغه ، اذ لم يزد الرومانتيكيون عن أن تحركوا بحرية داخل أغلال من حرير . فتركز تجديدهم – بوجه عام – فى تقسيم البيت الى ثلاث وحدات بدل أربع ، والغاء الشطر الذى كان يفصل بين مصراعى البيت التقليدى والاستعاضة عنه بوقفة قصيرة بين الوحدتين الثانية والثالثة(٣٥) ، والاتكاء على القافية « هذه الجارية السيدة » كما يدعوها فكتور هوجو – بوصفها قوام الايقاع الرومانتيكى(٣٦) .

واذا كان التجديد الرومانتيكى تحررا داخل الاطار العام للبيت الكلاسيكى فان النظرية الرمزية وضعت قضية الموسيقى الشعرية من أساسها وضعا جديدا على ضوء تأثرها العميق الشامل بموسيقى فاجنر ، التى أبصر الرمزيون من خلالها « قمة المطلق الرهيبة »(٣٧) على حد تعبير « مالارميه » . والتى بدت بجوارها الموسيقى التقليدية مجموعة من القواعد الجاسية يمارسها الشعراء ايثار للسهولة وعزوفا عن مشقة التجديد(٣٨) .

ومن ثم بدأ الرمزيون فى تحطيم هذا « البحر السكندرى الكبير الفج » نفورا من صلابته التى تكره الشاعر على تضخيم عاطفته أو اضعافها لكى تناسبه وفرارا الى ما أسموه بالبيت الحر Vers liber حيث لا يخضع الشاعر الا لقاعدة واحدة هى : انفعاله الداخلى ، فهو الذى يحدد عدد مقاطع البيت وينظم ضروب الوقفات والسكنات ويقرر مدى ضرورة القافية ونوعها . وهو الذى يتيح للشاعر – اذا اقتضى الأمر – أن ينتقل من وزن الى وزن آخر فى القصيدة الواحدة حتى يتمكن من الايحاء بالخلجات الروحية العابرة(٣٩) .

واذا كان الرمزيون فى هذه « الثورة العروضية » مدينين لنماذج من الشعر الانجليزى والشعر الرومانتيكى فى فرنسا . فان الريادة المباشرة فى هذا الباب ترجع الى « بودلير » فى قصائده النثرية الصغير Petite Poémes

---

(٣٥) لانسون : تاريخ الادب الفرنسى جـ ٢ ص ٢٥١ .

(٣٦) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ١٥٠ – ١٥١ .

(٣٧) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 8.

(٣٨) أنظر ما قاله فى هذا بول كلوديل :
Stewart, Poetry in France and England, P. 13.

(٣٩) لانسون : تاريخ الادب الفرنسى جـ ٢ ص ٤٦٨ .

و « رامبو » فى اشراقاته Illuminations وهى قصائد تند عن أى نمط شعرى متعارف عليه رغم وضوح مسحتها الشعرية · وقد كان لها فوق الريادة فضل وضع الرمزيين أما مالحقيقة التالية : اذا كان ممكنا أن يكتب الشعر الجيد فى أكثر الأشكال تحررا فلا داعى للتوسط أو الاعتدال فى محاولات التجديد· وبعبارة أخرى اذا كان كل من « بودلير » و « رامبو » قد كتب شعره المنثور متخيلا عن كل مواضعة موسيقية دون أن يفرط فى القيمة الشعرية فما الذى يمنع من احتذائهما ؟(٤٠) ·

على أن هذا الاحتذاء لم يكن من الشمول بحيث يستغرق جميع الرمزيين بل أن « بودلير » ذاته تراوح فى كتابة قصائده بين الشعر المنثور ، والشكل التقليدى الذى لا يتعدى تجديده فيه العناية بالرنين الصوتى والوقع الحسى للألفاظ وكلاهما عنده جوهر الموسيقى(٤١) ·

كذلك لم يشأ فرلين الخروج على العروض الكلاسيكى وان حاول التحرر قليلا من قبضة القافية · كما حاول التجديد فى خصائص النغم ، داخل اطار البيت التقليدى حتى تتحقق تلك الموسيقى الأثيرية التى راض نفسه عليها والتى نصح بها الشعراء(٤٢) : « عليك بالموسيقى قبل كل شيء ·· ثم بالموسيقى أيضا ودائما · وليكن شعرك مجنحا حتى ليحس انه ينطلق من الروح عابرا نحو سماوات أخرى »(٤٣) · ويغلب على الظن أن أثره فى هذا الباب مقصور على ما استفاده من صديقه الشاعر الرمزى « رامبو » أبى الشعر الحر ومبدعه(٤٤) ·

أما موقف « مالارميه » · فليس بهذا القدر من الوضوح والبساطة · فرغم انه يعترف بأن بعض النثر ليس الاشعرا منثورا fragmentary Poetry مقتربا بذلك من موقع دعاة الشعر الحر(٤٥) ، نراه حريصا فى نتاجه على التزام الشكل التقليدى حتى أواخر حياته الفنية حيث كتب قصيدته الشهيرة

---

(٤٠) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 187.

(٤١) J. Stewaqrt, Poetry in France and England, P. 141.

(٤٢) لانسون : تاريخ الادب الفرنسى جـ ٢ ص ٤٦٨ ·

(٤٣) نقلا عن : د· محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ص ٣٩٩ ·

(٤٤) Tindall. Forces in Modern British Literature, P. 255.

(٤٥) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 188.

« رمية نرد Un Coup de Dés » التي يرى فيها بعض النقاد تطورا مثاليا للشعر الحر(٤٦) .

ونعتقد أن نظرية العروض عند « مالارميه » تقوم أساسا على رأيه في الموسيقى عموما ، وأن أية محاولة لفهم الأولى ينبغي أن تكون على ضوء الأخيرة وتبعا لها ، « فمالارميه » ـ وهو ما سبق أن أشرنا اليه ـ يميز بين الموسيقى بوصفها سلما من الأنغام والأصوات ، والموسيقى بوصفها قيمة مثالية توحى بها اللغة الشعرية وتتجلى فيما تحسه النفس حيالها من توافق وانسجام هو جوهر الموسيقى وجانبها الأسمى رغم انها جانب سلبي الى حد ما(٤٧) .

وهذه القيمة المثالية في الموسيقى هي بغية الشاعر ، واليها ـ فيما يرى مالارميه ـ ينبغي أن يتوجه اهتمامه ، اذ هي الوسيلة النموذجية للتعبير ـ ليس في الشعر فقط بل وفيما عداه من الفنون . فالرقص والرسم والنحت جميعا موسيقية بدرجة ما ، لأن الموسيقى هنا لا تعنى سوى التعبير(٤٨) . وللتدليل على هذا نقتبس ما اقتبسه هنرى بريمون من شعر « مالارميه » نفسه حين يقول :

Et les fruits passeront la promesse des fleurs.

« والثمار تفى بوعد الأزهار » لنرى أن الموسيقى تعنى أكثر من مجرد تنظيمالأصوات وترتيبها ترتيباايقاعيا يتجلى في تكرارصوتى: "p" , "f" وفى نظام الحركات المعقد الذى حققه الشاعر في هذا النموذج . ان هذا النظام الصوتى في الواقع جزء من جاذبية البيت ولكنه ليس كل شيء ، فخلفه جوهر موسيقى غير منظور هو سر جماله وايحائه(٤٩) .

ونلاحظ أن هذا التمييز بين الشكل الموسيقى وجوهره ، انما هو محاولة ايضاحية لا يعنى بها « مالارميه » الفصل بين جانبين غير منفصلين في الواقع ، ففى العمل الفنى لا نتوقف لنسأل : أين هو الشكل وأين هو الجوهر ، اذ لا يتحقق الجوهر الا من خلال الشكل وبه . ومن هنا لم تكن نظرة مالارميه في هذا الصدد نظرة عملية وان بقيت لها خطورتها في الدلالة

---

(٤٦) انظر انطون كرم : الرمزية ص ٦٠ .

(٤٧) A.G. Lehmann, The Symbolist .... P. 149-152.

(٤٨) السابق ص ١٥٢ .

(٤٩) السابق ص ١٤٩ .

على انه كان يرى فى الموسيقى أكثر من بنائها الخارجى ، وان قضية الشكل — لهذا السبب — لم تكن لتزعجه على نحو ما أزعجت « رامبو » ، أو قل انها كانت بالنسبة له غير واردة ، ولذا أجاب عندما سئل عن رأيه فى « الشعر الحر » بأن الشعر الذى يعبر موسيقيا وصوتيا وعاطفيا عن حالة نفسية... هو شعر حر(٥٠) .

آية هذا ان الشعر الحر لم يكن ظاهرة عامة بين جيل الرواد من الرمزيين الذى قنع — فى الغالب — باستغلال القيم الموسيقية فى الأصوات والتصرف فى اللفظة بالطريقة نفسها التى كان « فاجنر » يتصرف بها فى النوتة الموسيقية(٥١) ، وانما أصبح كذلك حين تبناه « رامبو » ونماه الجيل الرمزى الناشىء ، ويبدو أن ذيوعه لم يكن راجعا الى قيمته الذاتية وحدها ، بل كان — بالاضافة الى ذلك — تعبيرا عن افلاس الشكل التقليدى وافتقاده للشاعر العظيم ، اذ يلاحظ « ليمان » أن الشعر الحر لم يبلغ من النجاح ما بلغه الشعر التقليدى le vers officiel الا بعد أن كف شاعره القوى — نعنى مالارميه — عن الابداع(٥٢) .

ونضيف من جانبنا أن الكثيرين ممن كتبوا فى هذا الشكل (الشكل الحر) من أساتذة المذهب الرمزى سرعان ما ارتدوا عنه ارتدادا يتفاوت فى بواعثه ومداه(٥٣) ، وربما عاد — فى بعض دوافعه — الى غرام المزاج الفرنسى بالقانون والنظام . وافتتانه بالقاعدة والانسجام . وحرصه على الأناقة والدقة المفرطة(٥٤) . وكلها خصائص يتخطاها الشعر الحر أو قل : يحاول تخطيها ايمانا بأن موسيقى الشعر ترجمة للحياة الباطنة وهى موضوع يند عن كل قاعدة وقانون .

على أن موجة الايقاع الرمزى الحر لم تنحسر الا بعد أن تركت آثارا عميقة فى كثير من الشعراء الفرنسيين المعاصرين نذكر منهم « بول فاليرى » و « بول كلوديل P. Claudel »(٥٥) . كما امتدت الى بعض اتجاهات الشعر الانجليزى الحديث وعلى الأخص المدرسة التصويرية Imagist

---

(٥٠) السابق ص ١٨٨ .

(٥١) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 9.

(٥٢) A.G. Lehmann, The Symbolis Acsthtic in France, P. 189.

(٥٣) لانسون : تاريخ الادب الفرنسى جـ ٢ ص ٤٦٩ — ٤٧٢ .

(٥٤) J. Stewart, Poetry in France and England, P. 13.

(٥٥) السابق ص ١٣ .

التى ظهرت فى بداية العقد الثانى من هذا القرن فرددت أصـــداء النظرية الرمزية فيما يتعلق بحرية الايقاع • وتحملت بالاضافة الى مسئوليتها الفنية عبء حركة نقدية صاحبت هذا القالب الشعرى ودافعت عنه على لسان أحد روادها البارزين (ازرا باوند Ezra Pound) الذى أخذ عن الشعراء الفرنسيين ايمانهم بأن الشعر الحر لا يعنى التخفف من تبعة الجهـــد الفنى والصياغة المحكمة ، « فان عدم وجود الوزن المنتظم والقافية يجب ألا يتمخض عن قطع من النثر المقنع »(٥٦) •

ولم تنج هذه الحركة من المصير ذاته الذى لاقته مثيلتها فى فرنسا • فحوالى سنة ١٩٢٠ م بدأ أبرز شـــاعرين فيها : « اليوت » و « باوند » يرتدان الى قالب شعرى أكثر انتظاما(٥٧) ، على حين أعلن أولهما رفضـــه للشعر الحر : ان فى تسميته وان فى مفهومه الوهلى ، فمن الناحية الشكلية يرى « أليوت » ان تسمية الشعر الحر تسمية خاطئة ، لأنه « ما من شعر يمكن أن يكون حرا لدى من يريد أن يحقق فيه الاتقان » •

ومن الناحية الموضوعية يقرر ان الحرية ليست مطلقــا فى الهرب من الوزن الشعرى وانما هى فى السيطرة عليه ، وقد عبر عن ذلك بقوله « وراء أشد الشعر تحررا يجب أن يكمن شبح وزن بسيط • اذا غفونا برز نحونا متوعدا ، واذا صحونا اختفى • ولا تكون حريتنا حرية مطلقة الا عندما تظهر ازاء قيود مصطنعة »(٥٨) •

ونرى أن الدعوة الأدبية حين تنجاب عنها غواشى التطرف المقيت تغدو أكثر قيمة وفاعلية ، ويظل جوهرها ــ بالغا ما بلغت قوة الحركات المضــادة لها ــ حياة كامنة تؤثر بشكل غير منظور فى مجرى الوجود الأدبى • ومن هنا كان تيار الايقاع الحر ــ حتى بعد ارتداده ــ عاملا من عوامل التطــوير الحاسم فى موسيقى الشعر ، فبفضله حظى البيت التقليدى (الاســكندرى فى الشعر الفرنسى والايامبى iampic فى الشعر الانجليزى) بكثير من الطواعية والمرونة ، كما هدأت نبرته الشــعرية العالية(٥٩) • وحسبك أن

---

(٥٦) لويز بوجان : الادب الامريكى فى نصف قرن : الشعر : ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى (دار الثقافة ــ بيروت سنة ١٩٦١ م) ص ٧٢ •

(٥٧) : انظر : المرجع السابق ص ١١٨ ــ ١١٩ •

(٥٨) اليزابيث درو : الشعر : كيف نفهمه ونتذوقه (ترجمة الدكتور محمد ابراهيم الشوش ــ منشورات مكتبة منيمنة ــ بيروت سنة ١٩٦١) ص ٤٤ •

(٥٩) انظر : لويز بوجان : الادب الامريكى فى نصف قرن : الشعر ص ٧٢ ــ ٧٣ •

تقرأ هذه الأبيات التى وردت فى مستهل قصـــيدة اليوت « الأرض الخراب The Wast Land » لترى صدق ما نقول :

"April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire."

« ابريل » أقسى الشهور ، يطلع
زهر « الليلك » من الأرض الميتة · ويمزج
الذكرى بالرغبة(٦٠) ·

ان « اليوت » يستخدم هنا الايحاءات المألوفة عن الحنين الى الربيع · وان يكن قد أضفى على هذه الايحاءات لونا قاتما عميقـــا عن طريق بعض الالفـــاظ ذات الوقـــع النفسى الموحش ، كلفظتى « أقسى » "cruellest" و « الميتة "dead" » ، ثم عن طريق تكرار بعض الحروف ذات الجـــرس الموسيقى كحرفى (R) , (L) وبعض حروف العلة فى البيت الأول ، ثم بتناثر الوقفات الصـــوتية والحركية التى يقتضـــيها الترقيم ، والوقـــع الموسيقى الذى تتركه العبارتان اللتـــان تبدآن بكلمتى breeding و mixing ··· فاذا علمنا ان الموقف العام للقصيدة هـــو الموت الانسانى الذى يترقب انبلاجة البعث الروحى ، اتضح مدى المواءمة بين ايقاع الكآبة الذى تثيره موسيقى المطلع والمناخ الكلى للقصيدة(٦١) ·

* * *

هذه لمحة موجزة عن الشكل الموسيقى للشعر الرمزى حرصنا فيهـــا على ايضاح مدى تأثيره فى اتجاهات الشعر الانجليزى ، اذ كان اعتناق بعض شعرائنا للايقاع الحر راجعا ـ فى بعض أصوله ـ الى اطلاعهم على نماذج منه لعدد من شعراء الانجليزية المعاصرين ·

ثالثا ـ الخيال الرمزى : الرمز ، الصورة :

غاية هذه الفقرة معالجة خصائص الخيال الرمزى على نحو تفصيلى ، وقد سبق أن عرضنا لمصادر هذا الخيال ممثلة فى نظرية « العلاقات » و « فلسفة

(٦٠) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٢٨ ·
(٦١) السابق ١٢٩ ·

الحلم » ولكن هذين لم يكونا الا مادة غفلا يستمد منها الرمزيون صورهم ورؤاهم ، فكيف اذن كانت تبدو هذه « المادة » فى قلب العمل الشعرى ، أعنى : كيف كانت تتشكل فى أيديهم على نحو فنى ؟ وما هى ـ تبعا لذلك ـ حدود الرمز الأدبى باعتباره وحدة الخيال الرمزى ، وأين موقعه من الصورة أو موقعها منه ؟ .

* * *

ونشير فى البداية الى أن أثر نظرية العلاقات لم يقتصر على ما تشف عنه من وحدة عميقة بين جواهر الموجودات على تعدد صيغها وألوانها ، بل تعدى ذلك الى الجانب التطبيقى فى نظرية الشعر ، فاذا بالعطور والألوان والأصوات تتجاوب على مستوى الصياغة الشعرية مثلما تجاوبت عند « بودلير » على مستوى الواقع الطبيعى ، واذا بمعطيات الحواس تتبادل فتتحول المسموعات الى ألوان وتصير المشمومات أنغاما وتصبح المرئيات عاطرة ، بل ان المدركات ذاتها تغدو « معنى » مجردا من ثقل المادة وكثافتها ، فالعطر ـ فيما يرى بودلير ـ سر تسفحه الزهور : « كثير من الزهور تسفح آسفة عطرها الناعم كسر » ، أما اللون البنفسجى فليس فى نظره الا « حبا مكتوما ، غامضا ، مقنعا »(٦٢) .

ولعلنا لا نعجب حين نرى بعض الرمزيين يبدأ من هذه الحقيقة ليصل الى أن مدركا واحدا من مدركات احدى الحواس يمكن أن يستقطب شتيتا من مدركات الحواس الأخرى ، وهو ما يقرره « ييتس » بقوله :

« حين يكون الصوت واللون والشكل كل مع الآخر فى وحدة موسيقية .. فانها جميعا تصبح صوتا واحدا ، ولونا واحدا ، وشكلا واحدا ، وتثير انفعالا يصدر عن مثيرات عديدة متميزة ، ولكنه رغم ذلك انفعال واحد »(٦٣) .

ويبنى الرمزيون محاولتهم تلك الاستفادة من نظرية العلاقات فى التعبير الشعرى ـ على حقيقتين جوهريتين : **أولاهما** تتعلق بطبيعة اللغة والثانية تنبع من طبيعة النفس البشرية ، فمن الناحية الأولى : يرون أن اللغة ـ فى أصلها ـ رموز اصطلح عليها لتثير فى النفس معانى وعواطف ، وما دامت الألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجدانى واحد فان

---

(٦٢) سلدتر : بودلير ص ١٩٤ ـ ١٩٥ .

(٦٣) W.Y. Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 267.

بوسعنا أن نوحي بأثر نفسى معين يدخل فى نطاق احدى الحواس باستخدام لفظ نستمده من نطاق حسى آخر بغية نقل الوقع النفسى على أكمل وجـــه ممكن ، وهربا من ضيق الدلالة الوضعية ونضوب ايحاءاتها(٦٤) ٠

ومن الناحية الثـــانية : يقررون أن النفس البشرية موضوع لحـالات فكرية وعاطفية بالغة التعقيد ، واذا لم يكن ممكنا أن يعبر عنها بالأسلوب التقريرى المألوف ، فانه لا يمكن ـ بالقدر نفسه ـ تبسيطها لأن فى تبسيطها قضاء عليها ، فلم يبق أمام الشاعر الا أن يلجأ الى اثارة حالات شبيهة بهـا فى نفس المتلقى ، عن طريق الرمز ، القائم ـ فى أهم أسسه ـ على تراسل معطيات الحواس(٦٥) ٠

على أن بعض الرمزيين لم يقنعوا بفكرة التراسل ، كما عبر عنهـــا بودلير ، وحاولوا الامتداد بها الى مجالات أخرى حسية ووجدانية ، فلم تعد الأصوات والعطور والألوان وحدها هى التى تتجاوب ، بل أصبحت المعانى كذلك تتجاوب مع المحسوسات ، كما أضحت جزئيات الواقع ـ ذات القيمة الايحائية بالنسبة للشاعر ـ تتبـــادل مع الانسان وتستعير منه صـفاته البشرية ، فقرأنا لرمبو أمثال هذه الصور :

« الســـكون المقمر » و « الضوء الباكى » و « الأســـمال الفضية » و « القمر الشرس » و « الشمس المرة المذاق »(٦٦) ، كما قرأنا لملارميه ، « الصمت البخيل » و « ليل من الثلج والبرد القاسى ٠٠ ليل أبيض »(٦٧)

وسوى ذلك من الصور التى تنبع عناصرها من مجالات متباعدة ، والدالة على أن الحواجز الطبيعية بين مجالات الحساسية والوجدان قد انهـــارت فى بصيرة الشاعر الرمزى فغدا الكون كله وحدة تتعدد وسائل ادراكها وتستعير احداها من الأخرى ما يعينه على الايحاء ، بحكم أن جواهرها متشابهة ٠

ويتفرد رامبو من بين آباء الرمزية بمحاولة رائدة فى هذا البـاب ، اذ لم يكتف بتراسل المدركات وصفاتها على طريقة ما يسمى فى علم النفس

---

(٦٤) انظر : د : محمد غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ط ٣ ص ٤٢٥ ٠

(٦٥) انظر : د : محمد مندور : التعبير الشعرى بين السوقية والرمزية : مجلة «المجلة» أغسطس سنة ١٩٥٨ ص ٩٩ ٠

(٦٦) هذه التعابير منقولة عن : د٠ محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ط ٣ ص ٤٠١ ٠

(٦٧) Bowra, The Heritage of Symbolism P. 8-10.

التحليلى بالتداعى الطليق ، الذى يبـدأ من فكرة أو خاطر أصـلى يكون فى الذهن تتتابع بعده الخواطر والأفكار بما لا يخرج عن دائرة المثير الأصلى ـ وهى عملية واعية الى حد كبير ـ(٦٨) بل كان يلجأ الى نقل صور العـالم الخارجى من مواطنها المعهودة على طريقة « التداعى الصورى الحر » ، حيث لا تتفق الصور الا فى نوع التداعى وجنسه ، وهى عملية لا أثر للوعى فيها من حيث الظاهر ، وبها جمع رامبو بين جوهر فكرة التراسل وخلاصـة فلسفة الحلم ، وهما مادة التعبير الرمزى الذى نعرض له فى أبرز أشكاله وأكثرها أهمية ، نعنى « الرمز الأدبى » ٠

* * *

خصائص الرمز الأدبى :

كيف يتكون الرمز ؟ لعل فى الاجابة عن هذا السؤال تحليلا لعمليـة هى بطبيعتها **مركبة** لا تقبل التبسيط ، **ذاتية** لا تحتمـل التقنين ، **فردية** تختلف باختلاف المبدعين وميولهم ٠ فلتكن هذه المحاولة اذن وجهـا تقريبيا لموضوع يند عن التحديد ٠

قد نتصل بعض عواطفنا بمناظر أو أشياء مادية معينة نتيجة لموقف لنا معها ، أو واقعة ارتبطت بها ٠٠ وحينذاك تتحول هذه الأشياء والمناظر الى مثيرات تذكرنا بمضمون تلك المواقف والوقائع ٠٠ وهـذه أبسط أنواع الرموز ٠

وقد يبتدع الشاعر الرمز أو يقتبسه ثم يبنى على تفاصيله خـواطره العاطفية(٦٩) ، ومن هنا قنع بودلير بتحوير بعض الرموز الكاثوليكية بينما اضطر « مالارميه » الى خلق رموز جديدة اختارها من حقل انطباعاته الموار لتوحى بالجمال المجرد ، « فالسماء الزرقاء » و « الفجر » و « انهار الجليد » كلها رموز انتزعها الشاعر من الطبيعة لتوحى فكرة بالغة الصفاء ، ومن ثم لم تعد الطبيعة مظاهر جامدة بل تحولت الى معنى حى ، « خلف نقـاب الصمت » على حد تعبير مالارميه(٧٠) ، ولهـذا لا ندهش حين يصرح روبرت

---

(٦٨) راجع لنظرية التداعى : سيجموند فرويد : محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى ترجمة د : أحمد عزت راجح (الانجلو ـ ط ٢ القاهرة) ص ١٠٥ ٠

(٦٩) اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٧٢ ـ ٧٣ ٠

(٧٠) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 7, 14.

فروست بأنه لم يكتب فى « الطبيعة » سوى قصيدة واحـــدة ـ على كثرة ما كتب فيها ـ ، ذلك لأن الطبيعة فى قصائده ليست غاية فى ذاتها بل هى جزء من فكرة شاملة تتخذ فيها التفاصيل المألوفة قيما فلسفية كبرى(٧١) ،

معنى ذلك **أن الرمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه** فيصبح أكثر صـــــفاء وتجريدا ، ولكن هذا المستوى التجريدى لا يتحقق الا بتنقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها ، لأنه يبدأ من الواقع ولكنه لا يرسم الواقع بل يرده الى الذات ، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على أنقاضهـا علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر : فحين نقرأ قول بليك فى قصيدته « النمر The tiger » ـ وقد سبق أن أشرنا الى نزعتها المثالية ـ ٠٠ حين نقرأ قوله :

فى أية أعماق بعيدة أو سماوات
احترقت نار عينيك ؟
وبأية أجنحة تجرؤ على التحليق ؟
وأى يد تجرؤ أن تقبض على النار ؟(٧٢)

لن نتوقف لنسأل : وكيف تحترق نار العينـــين ؟ وأى نمر هذا الذى يفكر فى التحليق ولا يستطيعه ؟ ان تلك الأسئلة وأمثالها غير ذات موضوع فى رمز كهذا ، لأن الشاعر لم يأخذ من حقل الواقع الا جزئيات انهار ما كان يشدها من علاقات وأسباب ، فالنمر ليس النمر بمعناه المعهود ، بل لعـل الشاعر لم يكن يحدثنا عن نمر اطلاقا وانما كان يوحى بشوقه الى الانعتاق من أسر المادة والتحليق فى عالم صوفى مثالى تجتاحه اليه الرغبة ، ويقعد به دونه العجز ، ومن هنا لم يرسم الصورة بكل أبعادها ، بل ركز على الخطوط المشعة فيها بعد نفى تفصيلاتها(٧٣) ٠

فالرمز **ليس تحليلا للواقع بل هو تكثيف له** ، وفى هذا ما يربطـــه بالأحلام من حيث ميل كليهما الى الادماج والتجميع بحـــذف بعض الأجزاء المرموزة ، أو الاكتفاء من مركباتها الكثيرة الكامنة بجزء واحد فقط ، أو الايماء

---

(٧١) اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٢٤٢ ٠

(٧٢) Roy P Basler, Sex, Symbolism and Psychology in Literature, New Brunswick, 1948, P. 20.

(٧٣) انظر المرجع السابق ص ٢١ وما بعدها ٠

بالصورة المركبة الى عناصر عديدة ذات سما تمشتركة(٧٤) ، ولعل هـذا الأسلوب المكثف هو سبب ما فيهما من غموض تتعدد فيه مستويات التأويل ولا تتمانع ، فليس هناك رمز يفضى بكل محتواه لقارىء واحد(٧٥) .

ولعلنا قد لاحظنا فى هذا النموذج الذى اقتبسناه من « بليك » ان كل جزئية من جزئيات الرمز ليست لها قيمة ذاتية بل تنبع قيمتها من وظيفتها الايحائية فى البناء العام للرمز ، فكل من السماوات « والعينين » و «الأجنحة» و « النار » لا يعنى منفردا أكثر من دلالته الوضعية ولكنه يعنى الكثير متى أصبح عضوا حيا فى جسم الرمز ، تماما كالنغمة لا تبـوح الا اذا أصبحت ايقاعا ، وفى هذا نكتشف حقيقة أخـرى من حقائق الرمز ، **فهو سمة في الأسلوب** وليس سمة للكلمات بل ولا لعلاقة كلمة بكلمة أخرى علاقة قائمة على التراسل الجزئى ، وهو ما يقرره بيتس ، مشيرا الى بيتين « لبيرنز » يقول فيهما :

القمر الشاحب يغرب خلف الموجة البيضاء

والزمان يغرب بى والهفتاه

هذان البيتان رمزيان : انتزع منهما شحوب القمر وبياض الموجة ـ وعلاقة هذين بغروب الزمان دقيقة يعز على الفكر ادراكها ـ فاذا بك تنتزع منهما جمالهما ، ولكن اذا اجتمعت هذه العناصر كلها معا : القمر والموجـة والشحوب والبياض وغروب الزمان ، والصيحة الحزينة الاخيرة « والهفتاه »، فانها تثير عاطفة يعجز أن يثيرها أى نظـام آخر من الألوان والأصـوات والأشكال(٧٦) .

واذا كانت قيمة الرمز أسلوبية لا تتحقق بالكلمة المفردة أو الوحدات اللغوية البسيطة ، فان العمل الشعرى يصبح أكثر احكاما واثارة اذا تآزرت

---

(٧٤) انظر محاضرة « لفرويد » عن رمزية الأحلام ، ومنها يتبين وجه الشبه بين الرمز والحلم فى تكوينهما واستمدادهما من اللاشعور ، ثم انظر له محـاضرة أخرى عن التكثيف condensation فى الأحلام وهو لا يختلف كثيرا عن نظيره فى الرموز : سيجمـوند فرويد محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى ص ١٥٥ ـ ١٨١ ، ص ١٨٣ ـ ١٨٤ .

(٧٥) Tindall, Forces .... P. 270

(٧٦) ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة جـ ٢ ترجمة د. احسان عبـاس ومحمد يوسف نجم (دار الثقافة ـ بيروت سنة ١٩٦٠) ص ٩٧ .

فيه الرموز الجزئية تآزرا كليا يمتد على رقعة القصيدة فيخلق فيها نبضا شعريا شاملا ، وذلك مستوى من الرموز يرجح الرموز الجزئية ويفوقها فنا(٧٧) . ولعل هذا ما كان يعنيه ييتس ، حين اعتبر القصيدة ذات البناء الموسيقى المحكم « تشبيها معقدا » يوحى بما لا يمكن تحديده(٧٨) .. فلنقرأ مثلا قصيدة بودلير « عطر مسكر Parfum Exotique » وفيها يحمل عطر الحبيبة روح الشاعر الى آفاق عالم بدائى غير واضح الحدود ربما رمز به الشاعر الى رغبته فى تجاوز واقع الحياة المدنية المعاصرة فرارا الى حياة مثالية تمتزج فيها بكارة الطبيعة بنقاء الفطرة الانسانية ، فلكى يوحى الشاعر بهذا الحلم لم يدع رموزه « تمرح » كيفما اتفق بل حرص على اختيارها جميعا من « مجال » طبيعى واحد لتثير تيارا ايحائيا تتسع موجته وتمتد على تعدد روافدها ، « فالشواطىء الهانئة » و « وهج الشمس » و « أشرعة السفن » و « أغانى الملاحين » .. كلها رموز انتزعت من بيئة واحدة ، لتخط مسار « رحلة بحرية » نحو :

جزيرة يخيم عليها الفتور والكسل
حيث تلد الطبيعة وتنبت أشجارا فريدة ، ذات ثمار شهية .
ورجالا ضئال الأجسام لكنهم أشداء .
ونساء مدهشات العيون ، لما يتجلى فيها من صفاء وصراحة(٧٩) .

وبذلك غدت القصيدة رمزا كليا ملائما تماما لتلك القيمة المثالية التى أراد الشاعر الايحاء بها ، وهى غاية يقصر عنها الرمز الجزئى ببنائه الضيق وامكانياته التعبيرية المحدودة .

واذا كان الرمز هكذا ـ رؤيا شعرية ذاتية تعيد تشكيل الواقع وصياغته ، فكيف اذن يتميز عن الصورة ؟ وما علاقتها به ان كانت ثمة علاقة ؟ .

يبدو أن الفارق بين الرمز والصورة ليس فى نوعية كل منهما بقدر ما هو فى درجته من التركيب والتجريد ، فالرمز وحدته الأولى صورة حسية تشير الى معنوى لا يقع تحت الحواس ، ولكن هذه الصورة بمفردها قاصرة عن الايحاء : سمة الرمز الجوهرية ، والذى يعطيها معناها الرمزى انما هو

---

(٧٧) Critics and Criticism, Chicago, 1954, P. 588.
(٧٨) W.Y. Tindall, The Literary Symbol, P. 257.
(٧٩) النص منقول عن أزهار الشر ـ ترجمة محمد أمين حسونة ص ٧١ .

الأسلوب كله ، أى طريقة التعبير التى استخدمت هذه الصورة وحملتها معناها الرمزى(٨٠) ، ومن ثم فان علاقة الصورة بالرمز من هذه الناحية أقرب الى علاقة الجزء بالكل ، أو هى علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصورى المركب الذى تنبع قيمته الايحائية من الايقاع والأسلوب معا .

أضف الى ذلك أن كلا من الرمز والصورة يعتمد على نوع من التشابه analogy بين الصورة وما تمثله ، والرمز وما يوحى به ، ولكن بينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية ، يبلغ الرمز درجة عالية من الذاتية والتجريد يصبح معها « طبيعة منقطعة ، مستقلة بحد ذاتها ، وليس من علاقة بينه وبين الشيء المادى الا بالنتائج »(٨١) ، ومن أجل هذا كان ما يحصل عليه القارىء من الرمز غير متوقف ــ فقط ــ على ما بثه الكاتب خلاله ، وانما يتوقف ــ فى المقام الاول ــ على حساسية المتلقى sensitivity ووعيه به(٨٢) ، فالرمز يقع ــ كما يقرر اليوت ــ فى المسافة بين المؤلف والقارىء ، ولكن صلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر ، اذ الرمز بالنسبة للشاعر محاولة للتعبير ، ولكنه بالنسبة للمتلقى منبع ايحاء ، وهما وضعان مختلفان(٨٣) .

كذلك ، يمكن القول بأن قيمة الصورة ــ بوصفها شكلا حسيا ــ تستنفد ــ الى حد ما ــ فيما تمثله ، وما تمثله محدود بطبيعته ، أما الرمز فلا يمثل الا نفسه ، لأنه يوحى بما لا يقبل التحديد(٨٤) ، ومن ثم كانت قيمته فى شكله مثلما هى فى ايحائه ، أو قل أن الرمز والمرموز وجهان لشيء واحد ، وكلاهما يعنى الشاعر بنسبة متساوية .

... دعنا نقرأ صورة رسمها « روبرت فروست » يمجد فيها فكرة التسامح ويحمل على هؤلاء الذين يحرصون على اقامة الجدران بينهم وبين جيرانهم ، لنرى كيف « يستهلك » الشكل الصورى فيما يعنيه :

---

(٨٠) انظر عدنان الذهبى : سيكلوجية الرمزية ــ مجلة علم النفس ــ المجلد ٤ العدد ٣ ــ فبراير سنة ١٩٤٩ م ص ٣٦٥ .

(٨١) أنطون كرم : الرمزية ص ٩ .

(٨٢) انظر : W.Y. Tindall, The Literary Symbol, P. 17.

(٨٣) المرجع السابق : الصفحة نفسها .

(٨٤) المرجع السابق : ص ١٠٣ .

انى أراه هناك
يحمل حجرا أطبقت كلتا يديه على أعلاه بقوة
كأنه رجل مسلح من العصر الحجرى
وهو كما يبدو لى يتحرك فى الظلام
لا ظلام الأخشاب وظلال الأشجار فحسب
وهو لا يتجاوز العبرة التى كان يكررها والده
وهو سعيد بأنه فكر فيها كثيرا وعمل على هديها
فهو يقول مرة أخرى : « الجدران المتينة تخلق جيرانا طيبين »(٨٥)

فرغم توفيق الشاعر فى التقاط هذه الصورة لجاره السىء الحريص على اقامة حواجز نفسية واجتماعية ومادية بينه وبين الآخرين ، ورغم انه أضفى على هذه الصورة جوا رمزيا بربطها بانســـان « العصر الحجرى » والظـلام والتقاليد ·· رغم هذا تبدو الصورة وكأنها قد سخرت من البداية لتقرير تلك الحقيقة ـ التى صرح بها الشاعر ـ « الجدران المتينة تخلق جيرانا طيبين »، وهو ما نعنيه بقولنا ان الشكل الصورى يستنفد ـ الى حد ما ـ فيما يمثله ·

ولعله قد وضح من هذا أن علاقة الرمز بالصـــورة ليست بالضرورة علاقة مفارقة ، فقد تتعقد الصورة ، وتتآزر عناصرها تآزرا ايحـــائيا بحيث تبلغ درجة من التجريد تصلها بمشارف الرمز ، ومن أجل هذا كان الخلاف بينها وبين الرمز خلافا نظريا ينهار عند الممارسة الفنية اذا أحسن الشــاعر استغلال ما فى الصورة من قيم ايحائية ، ومن أجل هذا أيضا نظر اليهـا بعض المتأخرين ممن تأثروا بالنظرية الرمزية نظرة لا تبعد كثيرا عما نفهمه من الرمز ، فهى فيما يرى « هولم T.E. Hulme " رائد المدرسة التصويريةـ تشبيه حسى يعبر عن رؤيا ، ولا يقنع بايضاح فكرة الشاعر أو شعوره بل يخلقهما خلقا(٨٦) ·

أما « تندال » ـ ناقد الرمزية المعاصر ـ فلا يتحرج من التصريح بأنها نوع أساسى من أنواع الرمز ، فهى ـ كما يقول ـ تجسيم لفظى للفـــكر والشعور(٨٧) · ولعل الحاح كليهما على أن يكون المستوى الحسى للصورة قادرا على اثارة المشاعر والأفكار هو ما يقربهما من نظرة آباء المـــذهب الى الرمز باعتباره رؤيا نفسية للواقع وعلاقة بين الذات والأشياء ·

---

(٨٥) النص منقول عن : اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٧٥ ·
(٨٦) انظر : W.Y. Tindall, The Literary Symbol, P. 102.
(٨٧) السابق ص ١٠٥ ·

وعلى أقلام بعض شـــعراء العصر ممن تأثروا بالمدرسة التصـــويرية والشعر الرمزى معا ، يكاد يمحى هذا التفاوت فى درجتى الايحاء والتجريد بين الصورة والرمز ، الى حد أن الحديث عن أحدهما ربما كان ـ فى الوقت نفسه ـ حديثا عن الآخر ، وفى هذا التطور غدت الصورة أكثر ايحاء كمـــا غدا الرمز أقل تجريدا عما كان عليه عند رواد النظرية الرمزية، وقد تبلور هذا بصفة خاصة فى تفكير شاعرين من أبرز الشعراء المحدثين وأعظمهم تأثيرا ـ وبخاصة فى شعرنا المعاصر ـ ونعنى : « ازرا باوند » و « ت٠ س اليوت » ٠

أما « باوند » فيرى أن الصورة « مظهر لمركب عاطفى وعقلى فى لحظة من الزمن »(٨٨) ٠ على حين يراها « اليوت » معادلا لفظيا له ذاتيته واستقلاله عن كل من الشاعر والقارئ،(٨٩) مدفوعا الى ذلك بنظريته فى استقلال العمل الفنى ، وأن الانسان يتهيأ لكى يصبح فنانا عندما يتوقف عن الاهتمـــام بعواطفه الخاصة الا من حيث انها مادة يستقى منهـــا شعره ، اذ « ليست عواطفنا محور القيمة الفنية ، وانما المحور هو الطريقة التى ننسق بها تلك العواطف ونعبر بها عنها »(٩٠) ٠

ما طبيعة تلك الطريقة الفنية التى يشير اليهـــا « اليوت » ؟ انها فى رأيه المعادل الموضوعى Cbjective Correlative الذى يلجأ اليه الشاعر لتجسيد عواطفه وأفكاره دون البوح بها على نحو ذاتى مباشر ، أو هى على حد تعبيره « مجموعة من الأشياء أو موقف أو سلسلة من الاحـداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص ، بحيث متى استوفيت الحقـائق الخارجية ـ التى يجب أن تنتهى الى تجـــربة حسيــــة ـ فان الانفعـــال يثار اثـارة مباشرة »(٩١) ٠

وبهذه المقدرة الموضوعية على تفجير أكثر العواطف ذاتية وعمقا ، وبتلك الطاقة الايحائية التى حملتها الصورة فى فكرة « المعادل الموضوعى » ذابت

---

(٨٨) René Wellek and Austin Warren; Theory of Literature ,P. 192.

(٨٩) Tindall, The Literary Symbol, P. 104.

(٩٠) اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ١١٩ ٠

(٩١) نقلا عن : د : محمد غنيمى هلال : ما الأدب فى نقد ت س اليوت والنقد العالمى ؟ مجلة « المجلة » يوليو سنة ١٩٦٠ ص ٨٩ ، وانظر كذلك : روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٢٣ ، د : رشاد رشدى : المعادل الموضوعى : مجلة « الكـــاتب » مايو سنة ١٩٦١ م ص ٧٨ ٠

الحدود ـ أو كادت ـ بين الرمز و « الصورة » ، وهو ما سنلمس أثره بوضوح فى شعرنا العربى المعاصر ٠

* * *

تلك خلاصة ما انتهى اليه الفكر الرمزى بصدد نظرية الشعر ، ركزنا فيها بصفة خاصة على اللغة والايقاع وأشكال الخيال باعتبارها أهم القيم الفنية التى حاول الرمزيون استنباط معطياتها الايحائية ، والتى أثروا بها فى الآداب العالمية ـ ومنها أدبنا العربى ـ تأثيرا يتفاوت من حيث درجته ومداه ٠

واذا كان اتكاؤهم على الجانب الايحائى فى العمل الشعرى قد أدى بهم الى نوع من « الابهام » ، فقد كان ذلك نتيجة طبيعية لانعطافهم تجاه الحياة الباطنة باعتبارها بؤرة الادراك ، تجمع أشعة الواقع المبعثرة لتبثها فى تعبير ايحائى مثير ، يتجاوز التقرير والوصف والتسمية ، ويعتمد على الوقع الصوتى للألفاظ وتمزيق النسيج التركيبى المألوف بغية تعطيل القوى الفاهمة واثارة القوى الشاعرة ٠

فاذا أضفنا الى ذلك ان فى الوضوح ـ كما يرون ـ خطر الملل وان فى الاكتشاف التدريجى لذة الاستكناه ، أدركنا أن الابهام الرمزى كان ـ فى صفوة نماذجه ـ ظاهرة فنية واعية ، ولم يكن حيلة تستر العجز بالغموض ، أو اغلاقا يهدر طاقة الشعر من حيث هو بوح وافضاء ، فمن الغموض ما يتكلفه الشاعر متظاهرا بعمق التفكير ، وهو حينئذ لا يخدع الا نفسه ، ومنه ما ينشأ عن صعوبة التعبير عن عاطفة قوية يحسها الشاعر أو فكرة هى فى ذاتها غامضة تستعصى على الكشف(٩٢) ، ومن هذا النوع الأخير كان الشعر الرمزى ٠

* * *

أين يقف شعرنا العربى المعاصر من هذه النظرية ؟
تلك محاولتنا فى الباب التالى ٠

---

(٩٢) انظر رأيا لاليوت فى هذا : « الثقافة » العدد ٥٧٧ ص ٧ (ترجمة محمود محمود) ٠

الباب الثانى

الرمز والرمزية
فى الشعر العربى المعـــاصر

تمهيـــــد

* فكرة المذهب فى الأدب العربى الحديث
* حركات التجديد والرمزية ٠
* الرمزية والأدب العربى القديم ٠

ليس من همنا فى هذا التمهيد السريع أن نتعقب تاريخ الشعر العربى لنرصد اتجاهاته الفنية والفكرية ، فذلك أمر لا يتسع له هذا البحث ، فوق أنه ليس من غاياته ٠ ان ما نريد تاكيده أن الظاهرة الأدبية ـ شأنها شـأن أى نشاط فكرى ـ غير منقطة الصلة بالماضى ، وانها تستمد من التراث بقدر ما تستجيب لظروف العصر ، وأن كل تجديد مقيد ـ بحكم انتمائه الى بيئة معينة ـ بقيم تاريخية واجتماعية تسيطر عليه وتوجهه توجيها يقل أو يكثر ، وفى هذا يبدو التراث قوة كامنة تربط اللحظة الراهنة للكاتب أو الشاعر بأعمال سلفه من الكتاب والشعراء(١) ٠

وقد كان الشعر الغنائى ـ وما يزال ـ قيثارة الانسان العربى وأعرق فنونه القولية ، ومن ثم تحكمت نماذجه الأولى فى الصياغة الشعرية على مر الأجيال ، وكانت كل موجة من أمواج التجديد فى أبنيته وصوره تنحسر أمام مد ذلك التراث الذى صنعه أهله على المدى الزمنى الطويل ، حتى ان حركة البعث الشعرى على يد رائدها الأول « محمود سامى البارودى » كانت فى جرهرها احياء للديباجة العربية فى أزهى عصورها ، ورفضا لذلك البهرج اللفظى الذى كان يمارسه الشعراء العروضيون فى العصر التركى(٢) ، أى أنها كانت حركة متعاطفة مع الماضى البعيد أكثر منها ثائرة عليه ، ومن هنا كان تاثيرها البالغ فى الشعر الحديث ، وهو تاثير يكاد يجمع عليه أرباب القول محافظين ومجددين ، ويوجزه العقاد حين يقرر ان البارودى « رد الى المعاصرين

---

(١) وذلك ما يسميه اليوت بالحاسة التاريخية : انظر : دكتورة لطيفة الزيات : مقالات فى النقد الأدبى : ت ٠ س اليوت (مكتبة الانجلو ـ القاهرة ـ دون تاريخ) ص ٧ وكذلك : روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص : ٢٥ ٠

(٢) انظر نماذج لهذا فى : فى الأدب الحديث ج ١ ط ٤ ص ١٢ ـ ١٣ ٠

يقين القدرة على مجاراة العباسيين والمخضرمين والجاهليين في ميدان اللغة والتركيب بما أتقن من معارضتهم في المذاهب والأساليب ، وليس أدعى من هذه الثقة الى الابتكار والاستقلال والاعتماد على النفس والافلات من قيود التقليد ، فاذا حسبنا للبارودى سليقته المستقلة وشخصيته المعبرة ،ونزعته الى الاعتراف بحق العصر على الشاعر ، فلا ننسى أن نحسب له جودة التقليد وما استتبعته من حسن الثقة وعزيمة النهضة »(٣) •

وقد تركت خطى البارودى على رمال الشعر العربى آثارا ترسمها من تلاه من الشعراء ، ولم يفلت منها شوقى ، الذى جمع الى فحولة الملكة الشعرية حساسية مذهلة بأسرار النغم الموسيقى ، وتحكما أصيلا فى ناصية الأسلوب الشعرى ، ولكنه — في معظم تجاربه — ظل يغترف من تلك الدنان التى اغترف منها البارودى ، وبقى تصوره للشعر ووظيفته فى حدودالنماذج العليا التى خطها شعراء العربية في الماضى ، رغم اقامته بفرنسا أربع سنوات في فترة من أحفل فتراتها بتيارات الأدب ومذاهبه ، وكان باستطاعته أن يتفاعل بهذه المذاهب وأن يخرج منها بفلسفة شعرية جديدة يمزج فيها بين الثقافتين العربية والغربية مزجا تتجلى فيه عالمية الرؤيا وانسانيتها ، ويجمع بين جدة المضمون وروعة الصياغة(٤) •

على اننا لا ننكر على شوقى مكانه البارز فى ركب الشعر المعاصر ، وبخاصة محاولته الرائدة لكتابة المسرحية الشعرية ، وقد كان مجرد الالتفات اليها دليلا على رغبته المخلصة فى التجديد ، ولم يكن ليتسنى له ذلك لولا رحيله الى فرنسا وملاحظته لازدهار الحركة المسرحية فيها(٥) ، غير أن هذه الملاحظة كانت تجميعية تميل الى التأثر بالثقافة المسرحية العامة دون أن تخضع خضوعا مطلقا لمذهب أدبى بعينه •

فاذا راعينا أن « الرمزية » فى أخريات القرن التاسع عشر — وهى الفترة التى شهد شوقى طرفا منها فى فرنسا — كانت تسيطر على أقلام

---

(٣) الاستاذ عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى (مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٣٧) ص ١٤٨ •

(٤) انظر : د : محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى — الحلقة الاولى سنة ١٩٥٥ م (معهد الدراسات العربية) ص ٢ — ٣ •

(٥) لا نعنى بذلك أن شوقى قد ابتدع المسرحية الشعرية ، فقط نقول بأن مسرحياته أول نمط شعرى رفيع يقترب بالمسرحية من أصولها الفنية — انظر الاستاذ عمر الدسوقى : المسرحية ط ٣ ص ٥٢ ، ٥٩ •

الكثيرين من الكتاب والشعراء الفرنسيين ، وتلهج بها الالسنة والمنتديات الأدبية ، لم نستبعد أن يكون « شوقى » قد سمع عنها أو قرأ خلال رحلته ما أتاح له التأثر بنماذجها تأثرا جزئيا عابرا ٠

ونسارع الى القول بأن ما بين آيدينا من مراجع لا يسعفنا فى تأكيد هذا الافتراض تاريخيا ، غير أن الدراسة التحليلية لأحد النصوص الغنائية التى وردت فى مسرحيته « مصرع كليوباترا » ربما كشفت عن قوة هذا الافتراض من الناحية الفنية ٠

والنموذج الذى نعنيه هو « نشيد الموت » الذى يتغنى به « اياس » ـ شادى الملكة ـ فى الفصل الرابع من المسرحية ، بعد مصرع « أنطونيو » ، وقد رمى به الشاعر الى خلق جو نغمى حزين يمهد لمصرع الملكة ، متكئا فى ذلك على بعض الوسائل الفنية التى استغلها الرمزيون ٠ ونجتزىء من هذا النشيد بالأبيات التالية ٠ وربما كانت كافية للتدليل على ما ذهبنا اليه :

يا موت مل بالشراع ... واحمل جريح الحياة
سر بالقلوع السراع ... الى شطوط النجاة
شراعك الفضى ... فى لجه التبرى
كالحلم فى الغمض ... يجرى ، ولا يجرى
فى ظل ليل ساج ... أقسم لا يسرى
مغدل الديباج ... مطيب الستر
فى يقظة يظهر ... لى ، أم أرى حلما
فلك من الجوهر ... يخترق الظلما
على الدجى لماح ... تحسبه نجما
ليس به ملاح ... يسلكه اليما(٦)

وللوهلة الأولى يبدو ما فى هذه الأبيات من موسيقى متموجة شفافة ، وصور ظليلة يلجأ فيها الشاعر الى تشخيص المعنويات ، وخلق مدركات بصرية وهمية تذكرنا بمحاولة الشاعر الرمزى الفرنسى « رامبو » خلق تيارات صورية متحررة من مواضعات المنطق والعادة(٧) ، فالموت فى نظر شوقى ـ أو كليوباترا بتعبير أدق ـ زورق ، ولكنه زورق غريب يند عن كل

---

(٦) مصرع كليوباترا ـ (المكتبة التجارية سنة ١٩٥٤ م ـ القاهرة) ص ١٠١ ٠

(٧) انظر لمحاولة رامبو J. Stewart, Poetry in France and England, P. 137.

تصور طبيعى أو عرفى ، فهو من الجوهر وشراعه من الفضة ، ولجته من التبر، ثم هو زورق تجريدى لا يمكن تحقيقه الا فيما يشبه الرؤيا ، فهو « كالحلم يجرى ولا يجرى » مخترقا قلب الظلماء كالشهاب الخاطف ، الى حيث تنتظره كليوباترا التى تركزت أشواقها على الموت تتقى به عار الحياة تحت وطأة الرومان ٠

وبهذه الصورة التجسيدية التجريدية معا يضعنا الشاعر فى منطقة بين المحسوس والمعنوى ، أو قل بين الحلم واليقظة ، بحيث يصعب القبض على مادة الصورة ، وان لم يسعنا الا الاستجابة لما فيها من جو نغمى آسر ٠

ولم نرد بهذا أن نزج بشوقى فى اطار مذهبى حاد ، فلا شك أن تأثره الرمزى – على افتراض وجوده – كان جزئيا يتجلى فى نماذج نادرة من شعره، سطحيا يظهر فى التعبير ولا يتغلغل فى ثنايا الفكر والوجدان بحيث يشكل نظرية فى الشعر أو نظرة الى الوجود ٠

واذا كانت بعض ظروف البيئة والنشأة قد حالت بين شوقى وأن يفتح صدره لكل رياح التجديد العارمة التى هبت عليه خلال اقامته بفرنسا ، فقد كان هناك من شعرائنا من لم تحكمه مثل تلك الظروف ، ومن ثم ظهرت بعض اتجاهات التجديد متأثرة بالثقافتين الفرنسية والانجليزية ، ولكنها اتجاهات لم ترق الى مستوى المذهب الأدبى ذى الأسس الفلسفية والاجتماعية ، وان بقى لها بعد ذلك فضل ريادة التجديد فى الشعر الحديث ٠

وقد تجلت أولى هذه المحاولات فى شعر خليل مطران (١٨٧٢ – ١٩٤٩ م) الذى بدا واضحا تأثره بالنظرية الرومانتيكية منذ سنة ١٨٩٤ م(٨) ، ولكن هذا التأثر لم يتأكد على نحو نظرى الا سنة ١٩٠٠ م حين بدأ يكتب فى « المجلة المصرية » عن تصور شعرى جديد لا يتنكر للديباجة العربية بقدر ما يستلهم قيم العصر وروحه ، داعيا الى وحدة البناء الشعرى منبها الى تلك الغاية الشريفة التى أخنى على الشعر العربى تحوله عنها قائلا : « وأخنى على الشعر تحوله عن الغاية الشريفة التى خلق لها الى أمور خاصة كالمدح والتشبيب والفخر والهجو ، وأمثال هذه الأغراض فى قصائد لا ارتباط بين معانيها ولا تلاحم بين أجزائها ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها وتوطد بها أركانها ، وربما اجتمع فى الواحدة منها ما يجتمع فى أحد

---

(٨) اسماعيل أحمد أدهم : خليل مطران شاعر العربية الابداعى – المقتطف – مارس سنة ١٩٣٩ ، ص ٣٠٦ ٠

المتاحف من النفائس ولكن بلا صلة ولا تسلسل ، وناهيك عما فى الغزل والثناء وشكوى الدهر ووصف الجواد والناقة وميادين الحروب وضرب الامثال وارسال الحكم من المواضيع التى لا يضمها موضع الا تتشاتم وتتلاكم وتتناهب ذهن القارىء ذاهبة به كل مذهب بين السماء والأرض »(٩) ٠

ويردف « الخليل » مقالاته تلك بمقدمة صدر بها ديوانه الذى ظهر سنة ١٩٠٨ م قرر فيها معالم نهجه الفنى الجديد : « هذا شعر ليس ناظمه بعبده ، ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح فى اللفظ الفصيح ولا ينظر قائله الى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ، ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام ، بل ينظر الى جمال البيت فى ذاته وفى موضعه ، والى جملة القصيدة فى تركيبها وفى ترتيبها وفى تناسق معانيها وتوافقها ، مع ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وشفوفه عن الشعور الحر ، وتحرى دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر »(١٠) ٠

والحق أن شعر مطران ــ ونحن نقصد ذلك الشعر الذى نظمه بعد أن تعدى طور التقليد ــ كان محاولة أمينة ــ قدر الطاقة ــ لتطبيق هذا المنهج فى فلسفة الشعر وصياغته ، فكثير من قصائده فى الطبيعة تجارب وجدانية يخلطها بنفسه ويسقط عليها من مشاعره ، « وكأن الطبيعة عنده كائن حى يتمتع بكافة خصائص البشر من خوالج وأحاسيس »(١١) ، كما أن كثيرا من قصائده ذات اطار قصصى يمكن اعتباره « معادلا » لعواطف الشاعر ، وهو ما يضفى على قصائده صلابة واحكاما فى البناء الشعرى ٠

وقد كان لهذا المنهج الجـديد فى ادراك الشعر وبناء القصيدة أثره فى كثير من الشعراء عاصروا مطران ، وتتلمذوا عليه أو على شعره(١٢) وبخاصة

---

(٩) خليل مطران : فى المجلة المصرية (السنة الأولى العدد ٢ ــ ١٦ يونيو سنة ١٩٠٠ ص ٤٢ ، ٤٣) ــ أنظر كذلك الأستاذ عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث ــ جـ ٢ ــ ص ٢٧١ ، والدكتور محمد غنيمى هلال ــ النقد الأدبى الحديث ص ٤٠٩ ، وقد ورد عندهما النص مع بعض التصرف ٠

(١٠) مقدمة خليل مطران للجزء الأول من ديوانه ص ٩ (ط ٢ ــ مطبعة دار الهلال سنة ١٩٤٩) ٠

(١١) الدكتور محمد مندور : خليل مطران ــ ص ٢٢ (مكتبة نهضة مصر ــ القاهرة) ٠

(١٢) أنظر : الأستاذ عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث جـ ٢ ص ٢٧٢ ــ ٢٧٣ ٠ وكذلك : الأستاذ عبد العزيز الدسوقى : جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث ص ١٥٦ ، ٣١٥ وفيه يعترف أحمد زكى أبو شادى ، وابراهيم ناجى بتأثير مطران فى شعراء المدرسة الحديثة ٠

بعض شعراء أبولو ممن تجلت فى نتاجهم نزعة رمزية مبكرة ، نراها تمشى على استحياء فى شعر « خليل شيبوب » الذى هبط مصر عام ١٩٠٨ م من موطنه « باللاذقية » ، والذى ينفرد من بين المتأثرين باتجاهات مطران ، بأنه ظل أميناً على العناصر التى يقوم عليها مذهب مطران فى نظم الشعر(١٣) ٠

ومحاولة الخليل ان كانت قد ارتكزت فى الأصل علىأساس من الاحتفاظ بقيم اللغة وأساليبها ، فان نظائرها فى الشام وفى المهجر السورى اللبنانى بالامريكتين قد انطلقت ــ الى حد ما ــ من قيود اللغة ، وكان من نتيجة ذلك أدب بدأ يفرض سيطرته على العالم العربى فى أعقا بالحرب العظمى ، حتى اذا انهارت الرابطة القلمية وانتثر عقد زعماء المدرسة العربية بأمريكا ، قامت فى القطر الشامى ومصر محاولات شعرية هى وسط بين اتجاه مطران والاتجاه المهجرى ، وتمثلت فى آثار عمر أبى ريشة وعلى الناصر بسوريا ، والياس فياض وأمين نخلة والدكتور حبيب ثابت وسعيد عقل وصلاح لبكى وخليل زخريا ونقولا بسترس فى لبنان ، وحسن كامل الصيرفى وبشر فارس فى مصر(١٤) ، وفى شعر بعضهم تجلت سمات رمزية نعرض لها فى حينها ٠

ولسنا نريد أن نزج بهذه الدراسة فى حوار شكلى مبعثه الاختلاف على زعامة التجديد ، وهل تأثرت جماعة الديوان بمطران أم أنها شيدت بناءها من لبنات غير تلك التى وضعها(١٥)، ففى اعتقادنا ان الخليل كان شاعرا أكثر منه داعية تجديد(١٦) ، وان دعوته ــ لهذا السبب ــ كانت من الغموض والاجمال بحيث لا تستطيع خلق نظرية شعرية شاملة ، وانها ــ لكى تؤتى أكلها ــ كانت بحاجة الى حركة نقدية منهجية تواكبها ، وقد تمثلت هذه الحركة المنشودة فى « جماعة الديوان » ، التى كانت أول حركة نقدية فى شعرنا الحديث تبنى نشاطها على أسس فنية مدروسة ، غير سابقة ولا مسبوقة ٠ وقد كانت هذه الحركة وجها من وجوه التجديد ولكنها لم تكن كل وجوه التجديد . واذا كان لمطران فضل وضع النموذج الشعرى الرائد ، فقد كان

---

(١٣) سماعيل أحمد أدهم : خليل مطران شاعر العربية الابداعى ــ المقتطف ــ مارس سنة ١٩٣٩ م ص ٣٠٦ ٠

(١٤) السابق ص ٣٠٧ ٠

(١٥) أنظر نموذجا لهذا الحوار : عبد العزيز الدسوقى : جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث ، ص ٦٣ ــ ٨١ ٠

(١٦) قال بنحو من هذا : الأستاذ عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث ج ٢ ص ٢٧٠ ٠

لها فضل النظرية والتقنين ، ولو لم توجد جماعة الديوان لوجب أن توجد حركة أخرى تقوم بما قامت به ، لأن التجديد ليس نزوة طارئة تعرض لقطاع واحد من قطاعات الفكر ، وانما هو تيار شامل يستغرق وجوه المعرفة بدرجة تقل أو تكثر ، نتيجة تغيير يحدث فى بنية المجتمع ، أى أن التجديد ضرورة اجتماعية قبل أن يكون مظهرا فكريا ، ولا شك أن نظرة الى الواقع المصرى منذ أوائل القرن العشرين ، وما كان يموج به من طموح قومى واجتماعى ، خير شاهد على ما نقول .

وجماعة الديوان ــ وهى تسمية عرفت بها حركة التجديد التى قادها العقاد وشكرى والمازنى ــ نموذج للتأثر الواعى بالثقافة الغربية ، وهو تأثر استفاد من تيارات ومناهج أدبية مختلفة دون أن يخضع لأحدها خضوعا مطلقا(١٧) ، « فهى ــ على حد تعبير العقاد ــ مدرسة أوغلت فى القراءة الانجليزية ، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين فى أواخر القرن الغابر ، وهى على ايغالها فى قراءة الأدباء والشعراء الانجليز لم تنس الالمان والطليان والروس والاسبان واليونان واللاتين الأقدمين ، ولعلها استفادت من النقد الانجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى » . ورغم اعتراف العقاد عقب ذلك بتأثر هذه الجماعة بما يسمونه مدرسة النبوءة والمجاز ، ثم بالواقعية المجازية ، وهما المدرستان اللتان غلبتا على الفكر الانجليزى والامريكى منذ أواخر القرن الثامن عشر(١٨) ، فان هذا التأثر لم يصل بحال الى حد الالتزام الدقيق بقيم هاتين المدرستين ، بل كان بالأحرى تلاقيا فى المزاج ، وتشابها فى الفهم العام لرسالة الشعر والأدب .

ومن هنا ظلت تلك الحركة فى نطاق الاتجاه الفكرى أو النزعة التى لا ترقى الى مستوى المذهب الأدبى ، وانحصر فضلها على الجيل اللاحق فى لفت الأنظار الى منابع الثقافة الاجنبية وبخاصة فيما يتعلق بالشعر ونقده ، وتبصير الشعراء بالجانب الوجدانى فى التجربة الشعرية ، وبناء القصيدة بناء عضويا ناميا ، وهو ما كان مطران قد اجمل الاشارة اليه .

---

(١٧) انظر د. محمد مندور فى تحليله لرأى العقاد فى الشعر ــ محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى ــ الحلقة الأولى سنة ١٩٥٥ م ص ٧ .

(١٨) الأستاذ العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٩٢ ــ ١٩٤ وأنظر تلخيصا وافيا لآراء هذه الجماعة فى الشعر ونقده فى : الأستاذ عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث ج ٢ ص ٢٤٢ ــ ٢٧٠ ، عبد العزيز الدسوقى : جماعة أبولو ص ٨٤ ــ ٩٤ .

ولضيق المقام عن تحليل الأسس الفنية لهذه الجماعة تحليلا وافيا ، نجترىء فقرة تستقطب الأصول العامة لهذا الاتجـــاه ، معقبين عليها بما يكشف عن آثرها فى التمهيد للحركة الرمزية فى شعرنا المعاصر • يقول العقاد فى كتاب « الديوان » ــ الذى أخذ يصدره مع المازنى منذ أخريات الحرب العالمية الأولى ــ موجها حديثه الى « شوقى » فى مقام التعليق على قصـــيدته فى رثاء « محمد فريد » : « اعلم أيها الشاعر العظيم ، ان الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها • وان ليست مزية الشاعر ان يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وانما مزيته أن يقول ما هو ، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحيـــاة به • وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع ، وانما همهم أن يتعـــاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس اخوانه زبد ما رآه وسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه • واذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار ، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد • ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكـره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك • وما ابتدع التشبيه لرسم الاشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وانما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس الى نفس • وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه الى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، ولهذا ــ لا لغيره ــ كان كلامه مطربا مؤثرا ، وكانت النفوس تواقة الى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النـــور نورا • فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه ، والشعر يعكس على الوجدان ما يصله فيزيد الموصوف وجودا ان صح هذا التعبـــير ، ويزيد الوجدان احســاسا بوجوده • وصفوة القول ان المحك الذى لا يخطىء فى نقد الشعر هو ارجاعه الى مصدره : فان كان لا يرجع الى مصدر أعمق من الحـــواس ، فذلك شعر القشور والطلاء ، وان كنت تلمح من وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود اليه المحسوسات كما تعود الأغذية الى الدم ، ونفحـــات الزهر الى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية »(١٩) •

وهذه الفقرة ــ على ايجازها ــ خير معبر عن روح الاتجـــاه الجديد ،

---

(١٩) عباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازنى : الديوان جـ ١ ط ٢ ابريل سنة ١٩٢١ م ــ القاهرة ص ١٦ ــ ١٧ •

وأهميتها في التمهيد للحركة الرمزية في شعرنا المعاصر نابعة من تركيزها على الحقيقتين التاليتين في مفهوم الشعر ووظيفته :

أولا – ان الشعر استشفاف لجوهر الموجودات ونفاذ اليها وتعاطف معها · ولعل في هذا ما يذكرنا « بملارميه » حين قرر ان العالم الخارجي ليس الا ستارا يجب أن نهتكه حتى نصل الى المعنى المحض للأشياء(٢٠) ·

ثانيا – ان وظيفة الشعر ليست تصوير الأشياء تصويرا حسيا جامدا، بل هي بالأحرى الايحاء بالوقع الذاتي للاشياء ، ونقل عدواها من نفس الشاعر الى نفس المتلقي · ولهذا صلة بما رآه الرمزيون من أن الأشياء توجد داخل نفوسنا ، بل انها هي ونفوسنا شيء واحد(٢١) ·

ثم ان في دعوة « العقاد » لارجاع الشعر الى مصدر أعمق من الحواس شبيها بنظرية العلاقات الرمزية correspondances كما صورها بودلير ، حين قرر أن « الطبيعة معبد ذو أعمدة حية ، يمر الانسان فيها عبر غابات من الرموز ··· وتتجاوب فيها العطور والألوان والأصوات »(٢٢) · ولعل هذا التشابه ما حدا ببعض الدارسين الى القول بأن « فقرة الاستاذ العقاد السابقة قد تضمنت الكثير من مبادىء الرمزية في الشعر الحديث »(٢٣) ، وان كنا نميل الى الاعتقاد بأن العقاد قد استفاد من آثار الرمزية في المذاهب الأدبية اللاحقة عليها ، ولم يتأثر بها تأثرا مذهبيا مباشرا ، والا لظهر ذلك واضحا في شعره ونقده ·

وقد أكد العقاد هذه المبادىء العامة لابداع الشعر وتذوقه في مقدمات دواوينه التي أخذت تتوالى منذ صدور ديوانه الأول « يقظة الصباح » سنة ١٩١٦ م ، ثم فيما كان يكتبه من مقالات وأبحاث لا تتجاوز – في جوهرها – روح الفقرة التي اقتبسناها منه آنفا ، وان أشرنا بصفة خاصة الى تلخيصه –

---

(٢٠) أنظر : لانسون – تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ (ترجمة د : محمود قاسم ، ص ٤٦٥ ·

(٢١) السابق ص ٤٦٦ ·

(٢٢) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 6.

(٢٣) د· محمد مندور : محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي – الحلقة الأولى ص ٨ ·

بعد أن نيف على الستين ــ لمقاييس الشعر وماذا يجب أن يكون • أما هذه المقاييس فترجع الى(٢٤) :

١ ــ اعتبار الشعر قيمة انسانية ، لا قيمة لسانية تفقد مزاياها اذا انتقلت من لغة الى لغة •

٢ ــ اعتبار القصيدة بنية حية لا قطعا متناثرة • وهو ما كان العقاد قد فصل القول فيه تفصيلا دقيقا عند حديثه عن التفــــكك فى رثاء شوقى لمصطفى كامل قائلا :

ان القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خــاطر أو خواطر متجانسة • كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث اذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخـــل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها »(٢٥) •

٣ ــ أما ثالث هذه المقاييس فهو « ان الشعر تعبير ، وان الشاعر الذى لا يعبر عن نفسه ليس بصانع ، وليس بذى سليقة انسانية ، فاذا قرأت ديوان شاعر ولم تعرفه منه ، ولم تتمثل لك شخصية صادقة لصاحبه ، فهو الى التنسيق أقرب منه الى التعبير »(٢٦) •

واذا كنا لا نتناول نظرية الشعر عند جمـــاعة الديوان الا من زاوية خاصة ، هى مدى اسهامها فى التمهيد للحركة الرمزية فى شعرنا المعاصر ، فسوف لا نقف طويلا عند بقية آراء تلك الجماعة ، لأنها ــ فى مجموعها ــ تفصيل لما سبق أن أومأنا اليه • غير أن لعبد الرحمن شكرى أهمية خاصة فى هذا المقام ، كما أن للمقدمة القيمة التى صدر بها الجزء الخامس من ديوانه بعنوان « فى الشعر ومذاهبه » أثرها فى ادراك الشعر باعتباره حالة ذاتية لا رصدا موضوعيا جامدا ، ومن هنا لم يكن التشبيه عنده مرادا لذاته « وانما يراد لشرح عاطفة أو توضيح حالة أو بيان حقيقة » ، وأجل الشعر ما خلا من التشبيهات البعيدة والمغـــالطات المنطقية(٢٧) ، ولكن العبقرى قد يغرى

---

(٢٤) من مقال للعقاد بمجلة الكاتب ــ اكتوبر سنة ١٩٤٧ م ص ١٥٠٤ ــ ١٥٠٨ أنظر : الأستاذ عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث جـ ٢ ص ٢٦٢ •

(٢٥) من مقالة العقاد فى رثاء شوقى لمصطفى كامل ــ الديوان فى النقد والأدب جـ ٢ (فبراير سنة ١٩٢١ م) ص ٤٥ ــ ٤٦ •

(٢٦) أنظر : فى الأدب الحديث جـ ٢ ص ٢٦٢ ، وانظر كذلك حديث العقاد عن معنى الشخصية فى الشعر ، فى : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٦٣ •

(٢٧) الأدب الحديث جـ ٢ ص ٢٤٧ •

باستخراج الصلات المتينة الصادقة بين الأشياء ، فتقصر أذهان العامة عن ادراكها(٢٨) ٠

ولعلنا لسنا بحاجة الى ايضاح أوجه القرابة بين هذه الصلات المتينة الصادقة التى يشير اليها « شكرى » ، ونظرية العلاقات الرمزية ، خاصة اذا تذكرنا أن شكرى – من بين جماعة الديوان – قد عنى بهذا المذهب عناية تنبىء عن وعى وادراك ، وان يكن قد رفض هذه المذهبية الحادة التى تزيت بها النظرية الرمزية ، فكتب ينتقدها ويشرح أثرها فى أساليب الشعر ومعانيه(٢٩) ، كما كتب ينصح الشبان ويحذرهم من خداع هذه « الأزياء التى تذيع فى الشعر أو النثر ثم لا تلبث أن تنطوى وتزول كما تنطوى الأزياء ، وربما خلفت قوة الشاعر الممتاز الذى يكتب على منهج تلك الأزياء والعادات المؤقتة قصيدة أو قصيدتين فيهما ثمرة وفكرة وروح من العبقرية والخلود ، ولكن أكثر شعر هذه العادات المؤقتة يكنس كما تكنس بقايا الطعام ٠ ومن هذه العادات والأزياء التى ينادى بها مذهب الرمزية ، فكل شاعر يستخدم الرموز ولكن ليس كل شاعر بشاعر رمزى »(٣٠) ٠

ونخلص من هذا الى أن شكرى لم يكن رمزيا بالمعنى المذهبى لهذه الكلمة ، وان رأينا فى شعره منذ البداية محاولة للافادة من بعض خصائص الأداء الرمزى فى تكوين الصورة الشعرية على أساس من تراسل معطيات الحواس ، مما يضفى على بعض صوره مسحة من التجريد الغامض يتحول فيها المحسوس الى ما يشبه الفكرة ٠ يقول فى ديوانه الأول :

رب لحن كأنه المنظر الغض   يبث الآمال والأوطارا

فليس شك فى أن تشبيهه اللحن بالمنظر الغض يعتبر من الرمزية الجميلة المعبرة اذ استعار من مجال المرئيات صورة معبرة عن وقع اللحن

---

(٢٨) انظر : د : محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى – الحلقة الأولى ص ٧٩ – ٨٠ ٠

(٢٩) راجع مجلة « أبولو » : المجلد الأول ص ١١٩٤ وما بعدها (يونيو سنة ١٩٣٣) ٠

(٣٠) عبد الرحمن شكرى : رأيى فى الشعر الحديث – مقال بالمقتطف – مايو سنة ١٩٣٩ ص ٥٤٨ – ٥٤٩ ٠

الصوتى أجمل تعبير وأدقه(٣١) •

على اننا نلاحظ أن أمثال هذه الفلذات من التعبير الرمزى عند شكرى، ـ على قلتها ـ كانت جزئية وعابرة ، ولم تكن تمتد لتشمل بنية القصيدة شمولا مركبا ، وبعبارة أخرى : لم يكن « شكرى » يعنى بتحويل التعبير الرمزى الى « رمز » •

أما ما نجده فى بعض قصائده من ميل الى **تمثيل الفكرة** عن طريق الحوار والشخصيات المخترعة فذلك أقرب الى ما يسميه الغربيون «بالألليجورى "Allegory" » أو « الاستعارة الرمزية » التى تترجم فيها الأفكار التجريدية الى لغة صورية ليست أهميتها فى ذاتها بل فيما تشف عنه من أفكار وآراء يصرح بها الشاعر غالبا فى نهاية القصيدة(٣٢) • وتلك وسيلة للتعبير كانت موجودة قبل وجود المذهب الرمزى ذاته ، وقد استخدمها الشاعر الايطالى « دانتى "Dante" » (١٢٦٥ ـ ١٣٣١ م) ، كما استخدمها الشاعر الانجليزى « ادموند سبنسر "Edmund Spenser" (١٥٥٢ ـ ١٥٩٩ م)(٣٣) ، وبرع فيها بصفة خاصة الشاعر الرومانتيكى الفرنسى الفريد دى فينى(٣٤) • غير أن الرمزيين لا يعتبرون أمثال تلك الاستعارات رموزا حقيقية ، لضيق ايحائها وتحدد مدلولها •

ولا نريد أن نطيل الحديث عن هذه الظاهرة فى تمثيل الأفكار عند « شكرى » ، يكفينا أن نشير الى قصيدته « قصة هز الأنوف » فى ديوانه السابع المسمى بأزهار الخريف ، وفيها ان ملكا طاغية أراد أن يختبر مدى تقبل رعيته للظلم ، فأمرهم بهز أنوفهم اذ أصبح الصباح أو أمسى المساء ، فأما الجبان منهم فقد قال « فى الحزم عصمة » وأطاع الأمر ، ولكن ثائرا من بينهم نهض بتلك العبارة التى استقطب فيها « شكرى » المغزى الكلى للقصيدة :

---

(٣١) أنظر : محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى ـ الحلقة الأولى ص ٨٣ •

(٣٢) انظر : Austin Warren and René Wellek, Theory of Literature, P. 193.
وكذلك : Tindal, The Literary Symbol, P. 39.

(٣٣) انظر : Northrop Frye, Anatomy of Criticism.

(٣٤) أنظر نموذجا لهذه الاستعارة الرمزية فى/د : محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ص ٤٢ •

اذا نحن طامنـــا لكل صغيرة فلابد يوما أن تساغ الكبائر(٣٥)

* * *

وجدير بالذكر أنأدبنا العربى قد عرف من قديم ـ كما عرفت الآداب الأوروبية ـ نمطا قريبا من هذه الاستعارة الرمزية ، نعنى تلك القصص التى ربطها أسلافنا بأمثال فرضية تقال على لسان حيوان أو نبات أو جماد ، بغية تفسير تلك الأمثال وبيان أصولها ، وكذلك قصص الحيوان التى يعرض فيها الكاتب أو الشاعر شخصيات وحوادث على حين يريد شخصيات وحوادث أخرى عن طريق المقابلة والمنـــاظرة ، وذلك بغرض تقرير حقيقة خلقية أو اجتماعية ، وهو ما نجد له نموذجا واضحا فى الكتاب التراثى الشهير « كليلة ودمنة »(٣٦) .

وقريب من هذا ما قام به محمد عثمان جلال (١٨٢٨ ـ ١٨٩٨ م) حين ترجم أمثال لافونتين La Fontaine شعرا ، « وهى مجموعة قصصية خرافية صيغت على لسان الطير والحيوان تتضمن عبرة أو مواعظ بالغة » ، وقد أطلق عليها المترجم « العيون اليواقظ فى الأمثال والمواعظ »(٣٧) وهى تسمية تكشف عن المرمى الخلقى والتعليمى لهذه القصص الخرافية ، وان كانت هينة القيمة من الناحيتين الفنية والاسلوبية .

وعلى يد أحمد شوقى يبلغ هذا القالب الاستعارى الرمزى ـ بالمعنى اللغوى العام ـ درجة عالية من الكمال ، وقد استطاع أن يحمله من قضايا عصره وهموم قومه ما تجلت به اصالته فى هذا الميدان ، بالاضافة الى مقدرة فنية وصياغية جعلته يقف فى المقدمة ممن مارسوا هذا اللون فى أدبنا حتى اليوم(٣٨) .

ولم نرد بتعقبنا لهذه الظاهرة فى أدبنا الا أن نضع محاولة شكرى فى مكانها الصحيح ، وأن نبين أنها محاولة قريبة من محاولات سابقة فى

---

(٣٥) انظر نصا لهذه القصيدة فى « ديوان عبد الرحمن شكرى » طبع الأستاذ عبد العزيز مخيمون ـ الطبعة الأولى سنة ١٩٦٠ ـ توزيع المعارف بالاسكندرية ـ الجزء السابع ص ٥٦٧ .

(٣٦) انظر : د : محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ط ٣ ص ١٧٩ وما بعدها .

(٣٧) أحمد شفيق باشا فى كتابه « مذكراتى فى نصف قرن » ـ انظر : الأستاذ عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث جـ ١ (ط ٤) ص ٩٦ .

(٣٨) انظر : د : محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ص ١٩٣ وما بعدها .

تراثنا ، وهى محاولات بعيدة عن الرمز بمعناه الفنى المعاصر ، وان صح أن تكون رمزية بالمعنى العام لهذه الكلمة · فلئن كان « شكرى » قد تأثر فى هذا الصدد بغيره ، فأحرى بهذا التأثر أن ينصرف الى النماذج العربية التى ألمحنا اليها ، ولذلك لا نعده مستفيدا ـ فى هذه الناحية بالذات ـ من المذهب الرمزى ·

* * *

ونلاحظ بعد هذا العرض السريع لحركات التجديد فى شعرنا المعاصر وما احتوته من بذور رمزية ، انها فى مجملها تأثر تبالثقافة الغربية تأثرا عاما ، ولم تحاول واحدة منها الانخراط ضمن اطار مذهبى محدد ، أما ما نراه فى بعضها من جنوح الى مذهب بعينه ـ كالرومانتيكية فى شعر مطران ـ فهو لا يعدو التأثر بالخصائص الفنية فى التصوير ، ولا يرجع الى ادراك فلسفى كلى على ما هو شأن المذاهب الغربية ·

أما المهجريون ، فمع ما يبدو فى شعرهم من نزعات رومانتيكية ورمزية تأثروا فيها بالشعر الانجليزى على وجه الخصوص ، فقد ظلوا ـ فى جملتهم ـ غير مذهبيين ، وتركز جهدهم فى دعوة الشاعر الى الافصاح عن حقيقتـــه النفسية والانسانية فى نمط تعبيرى أكثر حرية وانطلاقا(٣٩) ·

حتى جماعة أبولو ـ وهى تلك الحركة التى التقطت زمام التجديد بعد أن انفرط عقد الديوان فسكت « شكرى » أو كاد ، وهجر « المازنى » الشعر الى النثر ـ لم تتكون على أساس مذهب شعرى أو أدبى محدد ، بل كانت « دائرة معارف شعرية تتســـع لكافة المـــذاهب والفنون والاتجـــاهات الحديثة »(٤٠) ، بالاضافة الى أن ظاهرة التجديد ـ على اطلاقه ـ لم تكن واضحة عند كل أعضائها ، اذ « جمعت أنماطا مختلفة من الشعراء بين مغرق فى التقليد وجانح الى التجديد أو مفرط فيه »(٤١) ·

واذا كانت حركات التجديد لم تتمخض حتى هذه المرحلة عن مذاهب أدبية محددة ، فلم يكن ذلك غريبا ، اذا أخذنا فى اعتبارنا طبيعة الظروف

---

(٣٩) انظر تلخيصا لآراء المهجرين فى الأدب والشعر بخاصة فى : ميخائيل نعيمة : الغربال (دار المعارف سنة ١٩٤٦ م) ، ص ٦٠ ـ ٦١ ·

(٤٠) د : محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى ـ الحلقة الأولى ص ٩٠ ·

(٤١) الأستاذ عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث جـ ٢ ص ٢٧٤ ·

التى سادت الحياة العربية فى النصف الأول من هذا القرن ، فحياتنا العامة كلها كانت تهفو فى تلك الفترة الى الحرية المطلقة مصحوبة بنزعة فردية تأبى التمذهب وتنفر منه ، لأن فيه تقييدا لتلك الحرية التى كانت تحاول الوصول اليها على كل المستويات : سياسيا وقوميا واجتماعيا ، ومن ثم لم يكن عجيبا أن يتشبث أدباؤنا وشعراؤنا بالحرية المطلقة فى نطاق الأدب كذلك ، وهو ما يمثله أدق تمثيل قول أبى القاسم الشابى : ان روح الشاعر حرة لا تطمئن الى القيد ولا تسكن اليه ، حرة كالطائر فى السماء ، والموجة فى البحر والنشيد الهائم فى آفاق الفضاء ، حرة فسيحة لا نهائية ، لا تحدها نزعة واحدة ولا مذهب محدود ، وان كانت لا تضيق بكل هاتيك النزعات مجالات نفس الشاعر ، ولا تتقيد بصورة أو مثال »(٤٢) .

والنتيجة المنطقية لهذه المقدمة أن أدبنا حتى هذه الفترة ، لم يعرف الرمزية بمعناها الفنى ، أى باعتبارها مذهبا له أصوله الاجتماعية والجمالية . وليس فى هذا ما يعاب على الأدب العربى ، وبخاصة اذا تذكرنا أن الآداب الأوروبية لم تعرف المذاهب الأدبية الا منذ عصر النهضة ، ولم تعرف الرمزية بالذات الا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، بالاضافة الى أن أدبنا العربى قد خضع لمقومات اقليمية واجتماعية وثقافية تختلف عن نظيرتها فى الآداب الأوروبية ، فليس غريبا أن يمر بأطوار فنية غير التى انتهجتها تلك الآداب .

وقد حاول بعض الباحثين(٤٣) دراسة الرمزية فى أدبنا العربى القديم ، وانتهوا فى هذا الصدد الى نماذج محددة ، نجد طرفا منهـــا فيما يدعونه بالرمزية الأسلوبية ويقصدون بها مجازية التعبير ، والرمزية الموضوعية ويعنون بها قصص الأمثال والألغاز . وتلك محاولة مشروعة طالما فهمنا الرمز هنا بمعناه العام ، أى باعتباره اشارة Sign أو تعبيرا غير مباشر ،

---

(٤٢) من كلمات الشابى ــ نقلا عن د : محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى ــ الحلقة الثانية سنة ١٩٥٧ م ص ٤٢ .

(٤٣) منهم الأستاذ عدنان الذهبى الذى كتب مقالين بمجلة الأديب البيروتيـــة (عـددى تشرين الثانى وكانون الأول سنة ١٩٤٦ م) درس فيهما « الرمزية فى شعر امرىء القيس » ثم « مدرسة أوس الرمزية » ــ وقد دلت النماذج التى أوردها على أنه لا يعنى الرمزية بمعناها المعاصر ، وانما يقصد الرمزية بمفهومها الاشارى العام ــ وأنظر كذلك د : درويش الجندى : الرمزية فى الأدب العربى ص ١٤٧ ــ ٣٦٢ .

وبهذا يصبح مفهوم الرمز أقرب الى المعنى اللغوى لهذه الكلمة(٤٤) ولكنه يند عن مفهومها الفنى المعاصر ، كما سبق أن أوضحناه خلال حديثنا عن الرمز والرمزية ·

على أن الأدب العربى قد عرف منذ أمد طويل نمطا آخر من أنماط الرموز العامة هو الرمز الصوفى ، وفيه تتجلى قيم روحية وفنية تصله بالرمز المعاصر من جهة وتبعده عنه من جهات ، فالصوفى ــ كالرمزى ــ يعانى حالات وجدانية على درجة من التجريد والغموض وينعتق من سيطرة الحس ليتحد بالجمال الالهى الخالد ، وطبيعى أن تضيق اللغة بدلالاتها الوضعية المألوفة عن استيعاب دقائق هذه الحالات ، ولذلك لم ير الصوفية بدا من الاستعانة بقاموس الغزل والخمريات فى الشعر العربى ــ باعتباره أقرب موارد اللغة وأدناها من أذواقهم ــ متوسلين به الى تقرير هذه القيم الروحية · فترددت على ألسنتهم وفى قصائدهم الفاظ كالقرب والبعد ، والوحشة والأنس ، والغيبة والحضور، والصحو والسكر ، وهى الفاظ يجرى بعضها مجرى الاصطلاح ، وكثير منها يمكن اعتباره رموزا صوفية تتحدد معانيها بالقرينة(٤٥) · على أن شعراء الصوفية كانوا كثيرا ما يكفون المتلقى عناء البحث عن مضامين رموزهم ــ حتى مع وجود الاصطلاح أو القرينة ــ فكانوا يقدمون لشعرهم أو يعقبون عليه بما يجلو غموضه ويكشف عن مراميه(٤٦) ·

وواضح بعد هذا العرض الموجز لمعنى الرمز الصوفى ، انه ــ بخصائصه التى أجملناها ــ لا ينطبق تماما على مفهوم الرمز بمعناه المعاصر ، ذلك أن ما يفترض فيه من مواضعة أو قرينة يبعده عن تلك الايحائية التلقائية التى

---

(٤٤) جاء فى لسان العرب ــ فصل الراء حرف الزاى (مادة رمز) :
الرمز تصويت خفى باللسان كالهمس ، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير ابانة بصوت ، انما هو اشارة بالشفتين ، وقيل الرمز اشارة وايماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم · والرمز فى اللغة كل ما أشرت اليه مما يبان بلفظ بأى شيء أشرت اليه بيد أو بعين ، ورمز يرمز ويرمز رمزا ، وفى التنزيل العزيز فى قصة زكريا عليه السلام « الا تكلم الناس ثلاثة أيام الا رمزا » ورمزته المرأة بعينها ترمز رمزا غمزته ··· والرمز والترمز فى اللغة الحزم والتحرك » ·

(٤٥) انظر الأستاذ أحمد أمين : الرمز فى الأدب الصوفى ــ الرسالة ــ العدد ١٣١ سنة ١٩٣٦ م ص ٦ ·
وكذلك الأستاذ عبد الحكيم حسان : التصوف فى الشعر العربى (الانجلو سنة ١٩٥٤ م) ص ٢٩٨ ــ ٢٩٩ ·

(٤٦) السابق ص ٣١٨ ــ ٣٢١ ·

يتسم بها الرمز الفنى . ولعل « نيكلسون » قد أشار الى نحو من هذا حين قرر أن « الصوفية قد جعلوا من ذلك الأسلوب الرمزى قناعا يسترون به الأمور التى رغبوا أن يكتموها ، وهذه الرغبة طبيعية عند قوم يدعون انهم خصوا دون غيرهم بمعرفة الباطن ، وفوق ذلك فان التصريح البين بما يعتقدون لعله أن يهدد حريتهم ، بل حياتهم »(٧٤) . هذا على حين أن الرمز الفنى ليس سترا للمقصود بقدر ما هو دعوة حرة للمتلقى كى يكتشف بنفسه كل ايحاءات الرمز ، اكتشافا يتفاوت فيه الناس بمقدار تفاوت ثقافاتهم وأذواقهم ودرجة شعورهم قوة وعمقا .

* * *

تلك المامة سريعة حاولنا فيها تعقب حركات التجديد فى شعرنا الحديث وما احتوته من قيم فنية كان لها أثرها فى تمهيد المناخ الأدبى لتأثير المذهب الرمزى بصفة خاصة . ثم كان ضروريا بعد هذا أن نلقى الضوء على ملامح رمزية ظهرت فى أدبنا العربى قبل فترة البحث ، وان نضعها فى مكانها بالنسبة للرمزية المعاصرة محددين قيمتها الفنية . ولئن كنا قد انتهينا الى أن أدبنا ــ فيما قبل العصر الحديث ــ لم يعرف الرمزية بمعناها الفنى المعاصر ، فليس فى هذا ما يؤخذ على الفكر والوجدان العربيين ، وبخاصة اذا تذكرنا ما سبق أن قررناه من أن الآداب الأوروبية لم تعرف الرمزية مذهبا الا فى النصف الثانى من القرن الماضى .

حتى حركات التجديد المعاصرة : ابتداء من ابداعية مطران ، مرا بمن واكبه أو أعقبه ، لم تكتشف هذا المذهب اكتشاف ادراك واعتناق ، وان رأيناه يبدو على استحياء فى نتاج بعض شعراء أبولو ، ثم يظهر خلقا واضح الملامح على أيدى جماعة من شعراء مصر ولبنان .

ترى كيف هبت علينا رياح هذا المذهب ؟

تلك غاية الفصل التالى .

---

(٤٧) نيكلسون فى كتابه « الصوفية فى الاسلام » ــ نقلا عن : د : درويش الجندى : الرمزية فى الأدب العربى ص ٣٢٥ .

الفصل الأول

الثقافة الغربية فى الفكر العربى المعاصر

(وسائل الانتقال ـ التفسير الاجتماعى)

يلاحظ الباحثون فى الآداب المقارنة انه لا تنشأ فى العادة صلات قوية بين الآداب الا اذا سبقتها صلات سياسية أو اجتماعية أو فكرية بين شعوب تلك الآداب(١) ، وتلك حقيقة تنطبق الى حد كبير على الكيفية والوسائل التى تم بها انتقال المذهب الرمزى الى الشعر العربى المعاصر ، اذ سبقت هذا الانتقال علاقات سياسية تمثلت فى الاحتلال الفرنسى ثم الانجليزى الفرنسى للوطن العربى منذ أخريات القرن الثامن عشر ، وقد مهدت هذه الصلات السياسية بدورها لعلاقات اجتماعية وثقافية كان من أهم مظاهرها البدء فى ايفاد البعثات العلمية الى أوروبا ٠ ثم ترجمة الكثير من معالم الفكر الغربى ٠

ولأهمية مثل هذه الصلات فى ايضاح طرق التأثير الرمزى فى شعرنا المعاصر سوف نعرض لها فى أبرز بيئتين عربيتين ظهر فيهما ذلك التأثير ، نعنى « مصر » و « لبنان » ، معقبين على ذلك بما يكشف عن مدى قابلية المجتمع العربى منذ بدايات هذا القرن للتأثر بنظرية كالرمزية ٠ غير غافلين فى الوقت ذاته عن دور الصحافة الرمزية فى التمهيد لانتقال المذهب من بيئته الأم الى المناخ العربى المعاصر ٠

أولا ـ الثقافة الغربية فى مصر :

وتكاد تكون حملة نابليون على مصر سنة ١٧٩٨ م أول حلقة من حلقات الاتصال الحقيقى بين فرنسا ومصر الحديثة ٠ وقد إتخذ هذا الاتصال مظهرا سياسيا لا يهمنا فى هذا المقام الا من ناحية آثاره الاجتماعية والثقافية ٠ اذ عنى « نابليون » باصطحاب جماعة من العلماء والكتاب الفرنسيين ٠ فأنشأوا فى مصر أول مطبعة وأصدروا أول صحيفة وأسسوا المراصد الفلكية والمصانع

---

(١) أنظر : د : محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن (ط ٣) ص ٣٢١ ٠

الكيماوية(٢) وافتتحوا مكتبة عامة كمـــا أقاموا مسرحا للتمثيـل وبعض المدارس .

ولكن أبرز آثارهم تمثل فى انشاء المجمع المصرى فى أغسطس سنة ١٧٩٨ م على غرار المجمع العلمى الفرنسى . وقد كان من أغراضه نشر المدنية وبعث العلوم والمعارف بمصر ، ودراسة المسائل والبحوث التاريخية والطبيعية والصناعية ، ونشر هذه البحوث فى مجلة المجمع التى تنشأ لهذا الغرض ، وابداء الرأى فى الأمور التى تستشيره فيها الحكومة . ولعل فى جوهر هذه الأغراض ما يلقى ضوء على الآثار الثقافية التى يمكن أن تترتب على انشاء مثل هذا المجمع(٣) .

غير أن تصوير الحملة النابليونية على أنها كانت احياء ثقافيا هو أمر لا يطابق الحقيقة تماما ، فبالاضافة الى أن الدافع اليها كان دافعا غير انسانى بطبيعته ، نلاحظ أن كثيرا من هذه المؤسسات الثقافية التى أشرنا اليهـــا كانت فرنسية الطابع . فالمدارس التى أنشأها رجال الحملة انما أنشئت لتعليم أبناءهم هم ، والمسرح الذى أقاموه كان مسرحا فرنسيا ، بل أن جريدتى « بريد مصر » و « العشار المصرى » اللتين أسسهما الفرنسيون كانتا تصدران باللغة الفرنسية . ومن ثم كانت افادة المصريين افادة مباشرة من بعض هذه المنشآت أمرا بالغ الصعوبة ان لم يكن متعذرا .

ويمكن القول بأن الأثر الأكبر للحملة الفرنسية فى وجدان الشعب المصرى كان أثرا غير مباشر ولا مقصود من قبل القائمين على تلك الحملة ، فقد أظهرت المصريين على مدى التقدم العلمى والثقافى الذى بلغه الأوروبيون ، ووضعت أمامهم نموذجا للتطور حاولوا احتذاءه فيما بعـــد ، وأثارت فيهم مكامن الدهشة التى هى أولى درجات الوعى(٤) ، وقد قص الجبرتى خبر زيارته لبعض هذه المنشآت الفرنسية وصور مشاعر الاستغراب التى أحسها ازاء بعض التجارب الكيماوية التى أجريت أمامه ، وعقب عليها بقوله : ولهم فيه أمور وأحوال وتراكيب غريبة ينتج منها نتائج لا يسعها عقول أمثالنا »(٥) . ولا شك أن احساس المصريين آنذاك بالهوة التى تفصل بين واقعهم الاجتماعى

---

(٢) صديق شيبوب : أثر الأدب الفرنسى فى أدباء مصر ــ المكشوف العدد ٢٠٥ ص ١٨ .

(٣) الأستاذ عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث (جـ ١ ط ٤) ص ١٤ .

(٤) راجع المصدر السابق ص ١٥ .

(٥) الجبرتى : عجائب الآثار فى التراجم والأخبار ــ المطبعة المصرية ببولاق جـ ٣ ص ٣٦ .

وواقع الفرنسيين ـ وهو ما تشير اليه مقالة الجبرتي ـ كان بالغ الأثر في ايقاظ قوى التقدم ، لان وعى الانسان بذاته بداية تطوره ٠

أضف الى ذلك أن الحملة الفرنسية ألقت على مصر وموقعها الجغرافى بعض الضوء ، ووضعتها داخل اطار الصورة كما يقولون ، اذ نبهت الأقطار الأوروبية وبخاصة انجلترا الى أهميتها السياسية والحربية ، ومن ثم « دخل الشرق الأدنى العربى ـ كما يقرر برنارد لويس ـ فى حيز الحركات السياسية الأوروبية ٠ كما نجم عن تلك الحملة استعادة الاتصال المباشر بين العرب والفرنج »(٦) ٠

وأخذت حلقات تلك السلسلة من العلاقات بين مصر والغرب تتعاقب منذ ذلك الحين ، ودارس الأدب مضطر فى رصد تلك الحقبة الى التنويه بعوامل لم تكن أدبية بحتة ، وان كانت آثارها فى الأدب أجل من أن تنكر ، ومن هذا ما أبداه « محمد على » بعد أن تولى أمر مصر من التفكير فى ايفاد بعثات علمية الى أوروبا تعينه على ما كان بسبيله من انشاء جيش قوى يرضى أطماعه ويرتكز اليه حكمه ٠ وقد كانت أولى هذه البعثات ـ على خلاف ما شاع عند بعض الدارسين ـ الى ايطاليا سنة ١٨١٣ م ، تلتها بعثة الى فرنسا سنة ١٨١٨ م(٧) ، وأخرى سنة ١٨٢٦ م ٠ ثم تعاقبت بعد ذلك بعثات كانت فى جملتها علمية الطابع ترمى فى الأساس الى غايات عسكرية(٨) ، وان بقى لها ـ مع ذلك ـ فضل اظهار بعض المبعوثين على أنماط من التفكير والحياة الأوروبيين ، وهو ما نرى نموذجا من آثاره فيما كتبه رفاعة الطهطاوى تحت عنوان « تخليص الابريز فى تلخيص باريز »(٩) ٠

وقد نهض اسماعيل بنحو مما نهض به جده (محمد على) فأعاد للبعثات سيرتها الأولى بعد أن كانت قد فترت فى عهدى « عباس الأول » ثم (سعيد »(١٠) ٠ وقد قام اسماعيل بذلك تحت تأثير دوافع تكاد تكون

---

(٦) برنارد لويس فى كتابه « تاريخ اهتمام الانجليز باللغة العربية » راجع محمد مصطفى هداره : التجديد فى شعر المهجر (دار الفكر العربى القاهرة سنة ١٩٥٧ م ط ١) ص ٢٥ ٠

(٧) جاك تاجر : حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر (دار المعارف دون تاريخ) ص ٢٠ ٠

(٨) انظر الأستاذ عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث ج ١ (ط ٤) ص ١٩ ٠

(٩) انظر : رئيف خورى : الفكر العربى الحديث (دار المكشوف ـ بيروت ١٩٤٣ م) ص ٨٠ ٠

(١٠) فى الأدب الحديث ج ١ ص ٦١ ٠

مماثلة لدوافع جده ، هى فى جوهرها نزعة التسلط أو طموح الى محاكاة الحضارة الأوروبية ، مع فارق أن عوامل مساعدة قد جدت فى عصر اسماعيل، منها ازدياد نفوذ الأجانب فى مصر على أثر افتتاح قناة السويس ، حتى لقد بلغ عددهم سنة ١٨٧٩ م حوالى المائة الف(١١) ، كما « كثر عدد المدارس الأوروبية التى فتحتها البعثات الدينية للبنين والبنات • ولم تنتشر فى أى عهد بمثل ما انتشرت فى عهده »(١٢) •

ولئن كانت ريح البعث العلمى قد ركدت فى عهد الاحتلال الانجليزى ، فقد عادت تهب بقوة منذ ظفرنا بالاستقلال ، وتضافرت عليها جهود هيئات ومؤسسات عدة ، ولسنا فى مقام الافاضة هنا ، فلم نقصد بهذه الاشارة الموجزة الى الرصد الاحصائى بقدر ما أردنا أن نصل الى الحقيقة التالية : ان البعثات العلمية ـ منذ عهد ليس بالقريب ـ استطاعت أن تقيم معبرا بين الفكر الغربى ومصر • وان كان أثرها الادبى فى البداية غير مباشر من ناحية ، وغير منهجى من ناحية أخرى •

على أن أهم مسارب الثقافة الغربية الى الفكر العربى المعاصر تمثل فى :

حركة الترجمة :

التى اقترنت بداياتها بالحملة الفرنسية على مصر ، وتركزت هذه البدايات فى ترجمة ما يتعلق بالحملة وتصريف أمور البلاد من قبل الغزاة ، فكانت تترجم الوثائق الرسمية والادارية كما ترجمت بعض الكتب العلمية •

وقد نهض بعبء هذا العمل جماعة من المستشرقين والمتخرجين فى مدرسة اللغات الشرقية التى أنشأها لويس الرابع عشر ، ومن أشهرهم المستشرق « فانتور » Venture والمستشرق « جوبير » Jaubert وغيرهما ممن صحبوا موجة الغزو وعاونوه •

وفى عهد محمد على اقتضت رغبته فى تقوية الجيش أن يستخدم بعض المترجمين الذين كاد نشاطهم ينحصر فى ترجمة ما يتعلق بالمهام الرسمية • ثم جدت ظروف أخرى نتيجة لقيام كثير من الأجانب بالتدريس فى المدارس التى أنشأها محمد على ، فكان ضروريا الحاق مترجم أو أكثر بكل مدرس أجنبى حتى يتولى ترجمة ما يقوله • ثم أدخلت بعض اللغات الأوروبية

---

(١١) حركة الترجمة بمصر ص ٩٣ •

(١٢) عبد الرحمن الرافعى : عصر اسماعيل ـ أنظر : حركة الترجمة بمصر ص ٩٠ •

(الايطالية والفرنسية) الى مناهج التعليم فكان لذلك أثره فى توطيد المعرفة بتلك اللغات وتسهيل النقل عنها • وقد توجت هذه الجهود بقرار الحكومة سنة ١٨٣٥ م انشاء مدرسة الألسن ، بقصد تخريج مترجمين مؤهلين للعمل بالمصالح والمدارس الحكومية(١٣) ، واستطاعت هذه المدرسة التى كانت بمثابة كلية جامعة ــ تحت اشراف رفاعة الطهطاوى ــ أن تقوم بدور طليعى فى خدمة الترجمة ، اذ كانت تدرس فيها لغات أجنبية عدة بطريقة منهجية منظمة تجمع بين أسلوبى الدراسة النظرية والترجمة العملية(١٤) ، وقد بالغ بعض الدارسين فأوصل ما ترجمه تلامذة هذه المدرسة الى ألفى كتاب(١٥) •

ونلاحظ من جانبنا أن حركة الترجمة فى هذه الحقبة كانت تنحو ــ شأن كل انجازات محمد على ــ منحى علميا بحتا ، وبعبارة أخرى كانت حركة « مجندة » • على أن ذلك لم يمنع ظهور بعض الترجمات الأدبية وبخاصة على يد رفاعة الطهطاوى ــ (١٨٠١ ــ ١٨٧٣ م) الذى نقل الى العربية أطرافا من الأدب الفرنسى فى الشعر والقصة ، ولعله بهذا الصنيع أول رائد مصرى للأدب الفرنسى(١٦) •

وقد مرت حركة الترجمة بعد ذلك بفترة رهو قصيرة ، سببها ذلك الحرج الذى كان يستشعره الواليان « عباس » و « سعيد » ازاء كل اصلاح سياسى أو اجتماعى أو ثقافى ، لأن فى وعى الجماهير خطرا على سلطانهما ، ومن ثم ألغى الأول « مدرسة الألسن » وأغلق كل نوافذ الثقافة فى وجه المصريين ، أما الثانى فقد كان يقول لمن يحضه على اصلاح ما أفسده سلفه : لم نعلم الشعب ؟ لكى يصبح الحكم عليه والتصرف فيه أعسر مما هو عليه ؟ دعهم فى جهلهم ، فالأمة الجاهلة أسلس قيادا فى يدى حاكمها »(١٧) •

ثم لم تلبث الترجمة أن عادت الى سابق ازدهارها بفضل طموح اسماعيل

---

(١٣) أنظر جاك تاجر : حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر ص ٣ ــ ٢٨ •

(١٤) أنظر : فى الأدب الحديث جـ ١ ص ٢٥ •

(١٥) نعنى : هـ• أ• ر• جب ــ مجلة الطريق (بيروت) ٢ ع ١٥ ص ٧ ــ أنظر : أنيس الخورى المقدسى : الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث جـ ٢ (ط ١ سنة ١٩٥٢ ــ بيروت) ص ١٤٢ •

(١٦) راجع فى هذا/صديق شيبوب : أثر الأدب الفرنسى فى أدباء مصر ــ المكشوف العدد ٢٠٥ ص ١٨ •

(١٧) حركة الترجمة ص ٧٠ ــ ٧٥ •

الى محاكاة الحضارة الغربية ، فكانت الترجمة حلقة وصل بينه وبين هذه الحضارة ، ومن أجلها زاد الاهتمام بتدريس اللغات الأوروبية ضمن مناهج التعليم فى مختلف درجاته وبخاصة اللغة الفرنسية التى استمدت أهميتها من أهمية مركز فرنسا السياسى حينئذ بالاضافة الى انها كانت منذ عهد « محمد على » لغة التخاطب بين الجاليات الأجنبية ، حتى ان المدارس الأمريكية والايطالية واليونانية كانت تعلمها لتلاميذها(١٨) ٠

ويبدو أن عناية اسماعيل بالترجمة فى هذه الحقبة لم تكن طموحا وحسب ، بل انها من ناحية أخرى كانت نتيجة طبيعية لتزايد نفوذ الأجانب بمصر ، وامتداد أصابعهم الى كل مراكز الحساسية فى جسم الدولة من ادارة وتجارة وصناعة ، بل وصحافة ، فلعلنا ندهش اذا علمنا أن عدد الصحف آنذاك بلغ السبع والعشرين ، أكثر من نصفها يصدر بلغات أجنبية(١٩) ٠

ولئن كانت هذه الحركة امتدادا لسابقتها فى عهد محمد على من حيث الانصراف الغالب الى الترجمة الرسمية والعلمية ، فقد كان ازدهارها فى عهد الاحتلال أقرب الى الشمول ، فتناولت جميع نواحى الحياة العلمية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والأدبية ، رغم أن سلطة الاحتلال وصنائعها فى الحكومة لم يتبعوا سياسة مستقرة فى تعليم اللغات أو انشاء مدارس الترجمة ، ويلوح أن أهم ما أثر فى الحياة الفكرية هذا الأثر هو تلك الحالة السياسية المضطربة التى نشأت من تدخل الدول الأجنبية فى شئون مصر المالية ، ثم تدخل الانجليز فى شئونها السياسية تدخلا انتهى بنكبة الاحتلال(٢٠) ٠

ولسنا نشك فى أن المطامع الثقافية للاحتلال الانجليزى كانت تواكب غايته السياسية ، واذا كانت هذه المطامع وبالا على التراث القومى من ناحية ، لقد كانت من ناحية أخرى عاملا هاما فى وصل الفكر العربى بالفكر الغربى المعاصر ٠ ويبدو أن كل الرياح التى كانت تهب آنئذ كانت لصالح هذه النتيجة ، فقد غدت الانجليزية والفرنسية فى عهد الاحتلال قاعدتين للتعليم، وتضاءل شأن اللغة القومية ، وبعد صراع لم يطل أمده تغلبت الانجليزية

---

(١٨) انظر السابق ص ٨٣ ٠
(١٩) السابق ص ٩٣ — ٩٧ ٠
(٢٠) انظر السابق ص ١١٣ ٠

على الفرنسية ـ من الوجهة الرسمية ـ كما تغلبتا معا على اللغة العربية من قبل ، ومن ثم ألغى القسم الفرنسى فى المدارس الاميرية وأصبح التعليم فى جملته مقصورا على الانجليزية ، وان ظلت الفرنسية سـائدة فى بعض الدواوين ، كما ظلت لغة التخـاطب بين الجاليـات الأجنبية المقيمة فى مصر(٢١) ٠

* * *

وقد كان لهذا الاهتمام بتعليم اللغات الأوروبية فى المدارس المصرية أثره فى ازدياد عدد من اتقنوا فهم الثقافة الغربية ونقلوها الى العربية ترجمة أو اقتباسا ، نخص منهم عبد الله فكرى ـ وأحمد زكى ـ وشفيق منصور ـ وفتحى زغلول ـ وجورجى زيدان ـ ونجيب الحداد ـ وقد اتجه الأخير الى الأدب الفرنسى بخاصة ، فترجم عن كورنى ، وهوجو ، وموليير ، ودوماس ٠ مما كان له أثره فى تهيئة مناخ الأدب العربى لتأثير فرنسى حقيقى(٢٢) ٠

على أن أخريات القرن الماضى قد شهدت بداية موجة من الترجمـات تعوزها المنهجية ، كما تعوزها دقة النقل وحسن الاختيار ، اذ كان الكثير منها قصصيا يرمى الى دغدغة حواس القارىء واشباع ميوله الدنيا ولو كان ذلك على حساب المستوى الفنى(٢٣) ٠ ولكن هذه الموجة لم تلبث أن انحسرت بقيام الحرب الأولى وتأثيرها الجذرى فى نفسيات الأمم على اختلافها ، وما خلقته بين الآداب من صلات عميقة أساسها وحـدة المأسـاة التى عانتها شعوب العالم معاناة تكاد تكون متكافئة ، ومن هنا لم يكن غريبا أن تبدأ الترجمة مرحلة جديدة ظهرت بواكيرها فى أدبنا الحديث مع مطالع العقد الثانى من هذا القرن ، واستغرقت فترة ما بين الحربين ، وامتدت حتى نهايات الحرب الثانية ٠

ومن أهم مظاهر هذه المرحلة بدء التوفر على ترجمة روائع الشعر الغربى فى مختلف لغاته ومذاهبه ترجمة تكاد تقـارب الكمال(٢٤) ، وتجمع الى

---

(٢١) السابق ص ١١٤ ـ ١٢١ ـ وانظر كذلك فى الأدب الحديث جـ ٢ ص ١٥ ـ ١٦ ٠
(٢٢) أنظر : حركة الترجمة ص ١٢٤ ـ ١٢٩ ٠
(٢٣) أنظر : فى الأدب الحديث جـ ١ ص ٣٤٩ (ط ٤) ٠
(٢٤) راجع : أنيس المقدسى ٠ الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث ـ جـ ٢ ـ ص ١٤٧ ـ ١٥١ ٠

الصياغة الأدبية المشرقة أمانة الوفاء بالنص واستلهام روحه بما لا يجافى الدقة العلمية · ولأهمية هذه المرحلة من حيث التمهيد المباشر للتأثير الرمزى فى شعرنا المعاصر نود أن نقف فيها عند الحقائق التالية :

أولا ـ انها كادت تكون عادلة فى توزيع اهتمامها بين الشعرين : الفرنسى والانجليزى · فاذا قرأنا ترجمة من ترجمات خليل مطران أو محمد عوض ابراهيم لاحدى مسرحيات « شكسبير » ، فقد كنا نجد بالقرب منها ترجمة مثل ترجمة الأستاذ أحمد حسن الزيات « رفائيل » عن « لامرتين » · واذا قرأنا احدى القصائد التى كانت تنشرها الصحف والمجلات مترجمة عن « كيتس » أو « شيلى » أو « بيرون » ، لم نكن نعدم بجوارها احدى قصائد « هوجو » أو « دى موسيه »(٢٥) · ويبدو أن محاولة الاحتلال الانجليزى طرد الثقافة الفرنسية من الحقل المصرى لم تنجح تماما · أو انها كانت بحاجة الى الوقت الكافى لكى تؤدى الى النتيجة المطلوبة ·

ثانيا ـ انها لم تكن ترجمة مذهبية ، وان كان يغلب عليها الطابع الرومانتيكى ممزوجا بالاهتمام بأثار الرمزية · ومن ثم لم يكن غريبا أن تظهر ترجمة ابراهيم ناجى لقصيدتى « التذكار » لألفريد دى موسيه « والبحيرة » للامرتين(٢٦) فى الوقت الذى يترجم فيه على محمود طه قصيدة « رعاية القمر » لبودلير(٢٧) ، أو الذى يترجم فيه خليل هنداوى قصيدة « المقبرة البحرية » لفاليرى(٢٨) ·

ثالثا ـ ان من تولوا الترجمة الأدبية فى هذه المرحلة كانوا جديرين بأن يحملوا عبئها ، أداتهم فى هذا ثقافة منهجية واعية ، وادراك منظم للآداب الغربية واتجاهاتها · وهم يختلفون عمن سبقهم فى كثير من الوجوه ، ليس أقلها انهم كانوا أدباء مبدعين قبل أن يكونوا تراجمة ناقلين ، ثم جاءت ترجماتهم بعد ذلك تعبيرا عن نزوع أدبى يتجهون فيه الى ما يوائم ميولهم

---

(٢٥) راجع المصدر السابق ـ نفس الصفحات ·

(٢٦) أنظر : ابراهيم ناجى : ديوان « وراء الغمام » (مطبعة التعاون سنة ١٩٣٤ ـ القاهرة) ١٢٧ ـ ١٤٠ ·

(٢٧) المقتطف : مارس ١٩٣٤ م (المجلد الرابع والثمانين) ص ٣٥٣ ·

(٢٨) الرسالة : العدد الثانى والعشرين سنة ١٩٣٣ م ص ٢٣ ـ ٢٤ ·

الفنية الخاصة ، ونحن نذكر منهم ــ على سبيل التمثيل لا الحصر ــ الدكتور طه حسين(٢٩) ، والأستاذ أحمد حسن الزيات(٣٠) ، والدكتور محمد مندور(٣١) ، وابراهيم المصرى(٣٢) وغيرهم كثيرون •

على أن أهم ما ينبغى أن نلاحظه بصدد هذه المرحلة الحاسمة فى تاريخ أدبنا المعاصر ، ان الصحافة الأدبية بين الحربين كانت ميدانا خصبا وخلاقا للترجمة الأدبية ، بل والنشاط الأدبى جملة • ولعلها قد أسهمت فى نقل تراث المذاهب الأدبية الينا بأكثر مما فعلت أية وسيلة أخرى ، فعلى صفحاتها ترجمت أمشاج من نتاج هذه المذاهب ، وكتبت حولها بحوث ودراسات ، وبرعت أقلام يرجع اليها الفضل الأكبر فى وصل شعرنا المعاصر باتجاهات الشعر الغربى ومذاهبه •

وما دمنا فى مقام الحديث عن المؤشرات الرمزية فى الشعر العربى المعاصر فاننا سنستعرض بعض المجلات التى احتضنت المذهب الرمزى فى مصر ، فعلى صفحاتها ظهرت معالمه ، كما أن كثيرا من الدواوين التى صدرت متأثرة به كانت قد نشرت منجمة من قبل فى تلك المجلات •

الصحافة الرمزية فى مصر :

وسنختار نموذجين من مجلات هذه الحقبة مكتفين بهما فى الاستدلال على أهمية الصحافة الأدبية فى انتقال المذهب الرمزى الى الشعر العربى المعاصر •

وقد كانت المقتطف ــ التى أنشئت فى بيروت ١٨٧٦ م ثم انتقلت الى مصر فى سنتها التاسعة ــ أسبق من غيرها فى احتضان النتاج الرمزى ، وفيها نشرت سنة ١٩٢٨ م قصيدة ذات مسحة رمزية من شعر ادوار فارس ، تحت عنوان « الخريف فى باريس » ، وهى ــ حسب علمنا ــ من أوائل قصائد هذا المذهب فى مصر ان لم تكن أولها(٣٣) •

---

(٢٩) انظر له مثلا : ترجمة بعنوان « النفس والرقص » عن بول فاليرى ــ الرسالة ١٥ يناير ١٩٣٤ م •

(٣٠) وله بالاضافة الى « رفائيل » وآلام فرتر » مختارات من الأدب الفرنسى •

(٣١) انظر الرسالة : الأعداد : ١ ، ٢ ، ٣ بالاضافة الى ترجمته عن لانسون « منهج البحث فى تاريخ الأدب » فى كتاب بعنوان « منهج البحث فى الأدب واللغة » (بيروت ١٩٤٦ م) وكذلك ترجمته عن « ديهامل » (دفاع عن الأدب) (مطبعة لجنة التاليف ط ٢ سنة ١٩٤٣ م) •

(٣٢) وله مختارات من الشعر الفرنسى (دار الهلال سنة ١٩٣٨ م) •

(٣٣) أنظر هذه القصيدة فى المقتطف ــ ديسمبر ١٩٢٨ م ص ٣٨٥ •

ثم أخذت هذه المجلة منذ بداية الثلاثينات تفسح صفحاتها لترجمات رمزية من شعر بودلير وفرلين وفاليرى وغيرهم ، وقد برز فيها من مترجمى هذا الشعر « على محمود طه »(٣٤) ، و « بشر فارس »(٣٥) ، و « خليل هنداوى » الذى نعتقد أنه بذل فى نقل هذا المذهب فوق ما بذله غيره ، ونذكر له - على وجه الخصوص - ترجمة مسرحيتى فاليرى الرمزيتين « سميراميس » و « امفيون » وقد قدم للأولى بقوله : وقد آثرنا ترجمة هذه المسرحية للقراء ليروا لونا جديدا من الأدب الجديد تتعانق فيه الفنون الجميلة كلها من رسم وموسيقى وشعر ولحن ٠ تتضافر جميعا وتتعاون على رفع الانسان الى عالم يخلقه التفكير العميق ٠ وما « سميراميس » الا قطعة سامية من فلسفة الشرق التى يلتقى فيها كل شىء متآلفا حتى المتناقضات »(٣٦) ٠

واذا كانت المقتطف أكثر ميلا الى ترجمة المذهب الرمزى فى شعر أعلامه ، لقد كانت الرسالة - « التى أصدرها الأستاذ أحمد حسن الزيات سنة ١٩٣٣ م - أكثر نزوعا الى تبنى الدراسات التى تكتب حول هذا المذهب وان كانت هذه الدراسات - فيما نلاحظ - تأخذ شكل الحوار الفكرى والنقاش المتعدد الأطراف ، ولا تنحو منحى علميا تقريريا ، لدرجة أن كثيرا مما كتب فى الرسالة عن الرمزية يكاد يدور حول مقالين : أما أحدهما فقد كتبه الدكتور طه حسين سنة ١٩٣٣ م بعنوان « حول قصيدة » تحدث فيه عن بول فاليرى وقصيدته « المقبرة البحرية » وما تمتاز به من غموض اصطرع حوله النقاد الفرنسيون(٣٧) ٠ وقد أثار اعجاب الدكتور طه حسين بذلك الغموض الموحى الذى لمسه فى « المقبرة البحرية » كاتبا آخر هو عباس فضلى ، الذى كتب مقالا « حول الوضوح والغموض » هاجم فيه الابهام ونسبه الى العجز ورده فى جوهره الى الدجل الفنى(٣٨) ، فرد عليه الدكتور شوقى ضيف - الأستاذ آنذاك - مبينا أن الغموض الذى قصد اليه الدكتور طه لا يعنى

---

(٣٤) وقد ترجم قصيدة « رعاية القمر » لبودلير (المقتطف - مارس ١٩٣٤ م) و « أغنية القطيع » لستويل فى عدد ابريل سنة ١٩٣٦ م ٠

(٣٥) ترجم ينبوع دم » لبودلير (المقتطف ابريل ١٩٣٤ م) و « أشجان القمر » لبودلير كذلك (المقتطف - يناير ١٩٣٥ م)

(٣٦) أنظر عددى : يناير وفبراير من المقتطف (١٩٣٧ م) الأول ص ٤١ والثانى ص ١٨٥ وقد ترجم كذلك قصيدتى « جيفة » و « الغابة المفجوعة » لبودلير شعرا بمجلة الرسالة - العدد ٣٤ سنة ١٩٣٤ م ٠

(٣٧) أنظر الرسالة : العدد ١٩ سنة ١٩٣٣ م ص ٥ - ٦ ٠

(٣٨) العدد ٢٣ سنة ١٩٣٣ م ٠

ذلك الاغلاق الذى يقتل الفهم ويعطل عمل العقل ، وانما هو الغموض الفنى أو الشعرى ، « أشبه ما يكون بالظـــلال لا تحجب النـــور ولكن ترسله بقدر »(٣٩) ٠

أما ثانى المقالين اللذين دار حولهما الحوار على صفحات الرسالة آئنذ فهو مقال كتبه « زكى طليمات » بعنوان « فى المذهب الرمزى » عرض فيه لاصول ذلك المذهب ، والتمس له نموذجين من أدبائنا المحدثين : توفيق الحكيم وبشر فارس(٤٠) ، ويبدو أن الأخير كان يعتقد أن منحاه الرمزى ليس محاكاة للمذهب بقدر ما هو تأثر به وأن له بذلك فضل الأصالة ، ومن هنا رد على زكى طليمات بمقال يقرر فيه أن رمزيته ليست مذهبية ، بل هى خليط من التعبيرية والتأثرية ممزوجتين باشراق صوفى(٤١) ٠

وقد كانت لهذا الحوار الأخير ذيول انسحبت على الاعداد التالية من هذه المجلة(٤٢) وهى لا تهمنا فى ذاتها بل بما لها من دلالة على أن الرمزية عرفت منذ ثلاثينات هذا القرن مذهبا محددا تتصارع حوله الآراء على نحو منهجى أو شبه منهجى ، اذ كان من يتعرضون له ــ فى جملتهم ــ قد أحاطوا بطرف من آثاره وخصائصه الفنية ، بل أن بعضهم كان قد درسه فى بيئته الفرنسية دراسة علمية ومنظمة حين كان مبعوثا هناك ، كالدكتور طه حسين والدكتور بشر فارس ٠

تلك ــ فى اختصار ــ أهم طرق الثقـــافة الغربية الى الفكر العـــربى المعاصر فى مصر ، حرصنا فيها بخاصة أن نركز على الوسائل الوثيقة الصلة بموضوع هذه الدراسة ، فأشرنا الى الحملة الفرنسية باعتبارها أول حلقة من حلقات الاتصال الحقيقى بين الثقافة الفرنسية والثقافة العربية الحديثة ، ثم ألمحنا الى البعثات باعتبارها من أبرز نتائج هذا الاتصال كما أنها من أقوى مظاهره ، ثم أفضنا الحديث فى الترجمة وما يتصل بها من خطط الاحتلال فى تعليم اللغات الأوروبية ، اذ كانت الترجمة فى أدبنا ــ والآداب العالمية ــ أنشط وأسرع وسائل التأثير والتأثر ، ثم اختتمنا هذا العرض بنموذج تطبيقى لدور الصحافة المصرية فى التمهيد للرمزية ٠

---

(٣٩) الرسالة : العدد ٢٧ سنة ١٩٣٤ ٠

(٤٠) المصدر السابق/ العدد ٢٥٠ سنة ١٩٣٨ م ص ٦٤٧ ــ ٦٤٨ ٠

(٤١) أنظر مقالا بعنوان : فى المذهب الرمزى ــ الرسالة ــ العدد ٢٥١ سنة ١٩٣٨ م ص ٧١١ ــ ٧١٣ ٠

(٤٢) أنظر العددين : ٢٥٥ و ٢٥٦ من المجلة المذكورة ٠

على انه بجوار هذه الوسائل الرئيسية لتفاعل الثقافة العربية فى مصر بالثقافة الغربية ، كانت هناك طرق أخرى تضافرت معها ، وان كان تأثيرها بالنسبة للنظرية الرمزية عاما وغير مباشر • ونحن نشير بهذا الى ظاهرتين : الاستشراق الذى نشط منذ أخريات القرن الثامن عشر ، والذى رأينا طرفا منه فيما كان يقوم به العلماء المصاحبون للحملة الفرنسية من ترجمة بعض آثار الفكر العربى والاسلامى(٤٣) • ثم الارساليات والبعثات التبشيرية التى أخذت تفد على مصر منذ سنة ١٨٤٠ م وكان من بين أغراضها بسط النفوذ الثقافى على رقعة البلاد العربية مدفوعة ببواعث عقدية وسياسية(٤٤) • غير أن نتائج هاتين الظاهرتين بالنسبة للأدب الحديث لم تكن فى مستوى النتائج التى أسفرت عنها العوامل السابقة ، اذ كان تأثيرهما فى المناخ الثقافى العام أكثر من تأثيرهما فى الحقل الأدبى الضيق •

* * *

التفسير الاجتماعى للرمزية فى مصر :

وانصافا للحقيقة نقرر أن هذه الطرق التى سلكتها الثقافة الغربية بعامة والفرنسية بخاصة الى أدبنا المعاصر ، ما كان لها أن تخلق شعرا رمزيا أو شبه رمزى ما لم يتوفر لها المناخ الاجتماعى الذى تستطيع فيه ممارسة تأثيرها ، فالمناخ الاجتماعى فى هذه الحالة عامل مساعد لتلك المؤثرات السابقة وليس منفصلا عنها •

والواقع أن الظروف الاجتماعية التى ازدهر فيها الاتجاه الرمزى فى الشعر العربى المعاصر — ونحن نتخذ من مصر نموذجا — كانت قريبة الشبه بتلك التى نشأ فيها المذهب الرمزى فى فرنسا ، فكما كانت الرمزية هناك أثرا من آثار النزعة الفردية التى اقترنت باستيلاء الطبقة الوسطى على مقاليد الأمور عقب الثورة الفرنسية سنة ١٨٧٩ م كانت بواكير الرمزية فى شعرنا المعاصر أثرا غير مباشر لنمو الاحساس بالذات وبروز الشخصية القومية التى صهرها الكفاح الطويل ضد الاحتلال الانجليزى من ناحية والقصر من ناحية أخرى • وهو كفاح كان يحمل عبئه فى الغالب ابناء الطبقة الوسطى الذين

---

(٤٣) أنظر : حركة الترجمة بمصر ص ٥ وما بعدها •

(٤٤) أنظر : فى الأدب الحديث جـ ٢ ص ١٠ وما بعدها •

نبعوا افى الأصل من سواد الشعب • ثم ساعدتهم ثقافتهم على أن يتصدروا قافلة الكفاح القومى •

وكانت ثورة ١٩١٩ م ذروة هذه الموجة الوطنية ، كما كانت من ناحية أخرى بدء انحسارها ، اذ انقسمت القيادة الشعبية ، واعتراها ما يعترى الحركات القومية حين تتسرب اليها الأهواء الذاتية • وما لبث المحتل أن منح مصر استقلالا صوريا بتصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢ ، تبعه اعلان دستور ١٩٢٣ م الذى قرر أن جميع السلطات مصدرها الأمة ، كما قرر مبدأ المساواة بين المصريين أمام القانون ، وكفل الحرية الشخصية وحرية الاعتقاد والرأى ، وكان فى الجملة ثمرة لا بأس بها للكفاح الوطنى(٤٥) •

غير أن الشعب لم ينعم طويلا بهذه الثمرة ، فلم تلبث أول وزارة برلمانية رأسها سعد زغلول الا بضعة شهور (مارس ١٩٢٤ م – نوفمبر ١٩٢٤ م) استقالت بعدها على أثر الحادثة الشهيرة بحادثة السردار (٢٠ نوفمبر ١٩٢٤ م) وأعقب ذلك حل البرلمان ثم تعطيل الدستور(٤٦) • مما خلق فى الأذهان شبه يقين بأن مكاسب الكفاح الوطنى لم تكن الا قناعا تتحرك من ورائه أصابع الاحتلال فيتحرك القصر استجابة لها •

ولم تكن أدوار الحياة السياسية فى مصر بعد ذلك الا امتدادا لهذه الظاهرة : حكم دستورى صورى يتبعه بعد قليل حل البرلمان وتعطيل الحياة النيابية تمهيدا لانتخابات جديدة زائفة ، وهكذا ، حتى بلغت أزمة الحرية حد الاستبداد المطلق باقالة الوزارة الدستورية وتأليف وزارة محمد محمود – أو وزارة اليد الحديدية – فى ٢٧ يونيو ١٩٢٨ م • وقد بدأت عهدها بحل البرلمان وتعطيل الدستور(٤٧) • « ولم يكفها أن سلبت الأمة سلطانها فمدت يدا شريرة الى شعورها ووجدانها • وسدت عليها المنافذ فى اجتماعاتها وصحافتها وحرية أفرادها »(٤٨) • ثم كانت ذروة المأساة سنة ١٩٣٠ م حين

---

(٤٥) أنظر : عبد الرحمن الرافعى • فى أعقاب الثورة المصرية (جـ ١ الطبعة الأولى سنة ١٩٤٧ م مكتبة النهضة المصرية) ص ١١٢ وما بعدها •

(٤٦) المرجع السابق ص ١٨٢ وما بعدها •

(٤٧) عبد الرحمن الرافعى : فى أعقاب الثورة المصرية جـ ٢ ط ١ (مكتبة النهضة المصرية) ص ٤٧ – ٥٢ •

(٤٨) من نداء الوفد المصرى فى ٢٢ يوليو ١٩٢٨ م – انظر المرجع السابق ص ٩٥ •

قامت وزارة اسماعيل صدقي بالغاء الدستور الغاء كاملا • ووضعت دستورا آخر يضيق من سلطة الأمة ويهدد حقوقها المشروعة(٤٩) • واذا كان الدستور السابق لم يمنع الاحتلال والقصر من ممارسة استبدادهما المطلق • فقد كان في مجرد وجوده أملا شعبيا تبدد بالالغاء •

وفي ظل غيبة الدستور ما يزيد على خمس سنوات (٢٢ أكتوبر ١٩٣٠م ـ ١٢ ديسمبر ١٩٣٥ م) عانت البلاد أبشع الوان الحكم الفردى • حتى توج جهادها بعودته مرة أخرى • وبدأت الحياة القومية تتراوح من جديد بين حكم نيابى صورى ، وأزمة دستورية تعقبها اقالة الوزارة وحل البرلمان أو تعطيله(٥٠) • ومن ثم يمكن للباحث أن ينظر الى الظواهر القومية والسياسية فى تلك الحقبة باعتبارها ذات جوهر واحد وان تعددت أشكالها ، بل ويمكنه ـ دون حرج ـ أن يبنى أحكامه على أبرز هذه الظواهر مكتفيا بها عما سواها • هذا بالاضافة الى أنه ليس من غايتنا فى مقام الدراسة الأدبية أن نتعقب مراحل الكفاح الوطنى اذ تهمنا منه فلسفته العامة التى أوضحناها فيما سبق كما يهمنا من نتائجه ما له صلة بأطوار الشعر المعاصر • ويمكن مما تقدم أن نستخلص الحقائق التالية :

أولا ـ ان الثورة الوطنية سنة ١٩١٩ م أبرزت الشخصية الاستقلالية للانسان المصرى وكشف عن ذاته الكامنة وطاقاته المطمورة، ومهدت بذلك لنمو النزعات الذاتية فى الشعر الحديث •

ثانيا ـ ان انقسام القيادة الوطنية واستيلاء الاحتلال والقصر على الثورة غدرا وخيانة قد أصاب الروح القومية بانتكاسة مفاجئة • وزرع فى نفوس الشباب ـ الذى حمل عبء الثورة ـ احساسا حادا بالمرارة والفشل • ودفع الشعراء بخاصة الى الانطواء على ذواتهم يجترون أحلامها شعرا فرديا فى تجاربه وصوره ورموزه • مما يذكرنا على التو بذلك الانطواء الرومانسى الذى أعقب هزيمة نابليون ١٨١٥ م ، ثم ذلك الانطواء الرمزى الذى أعقب هزيمة فرنسا فى حرب السبعين سنة ١٨٧٠ م(٥١) • وتشابه المقدمات يوحى بتشابه النتائج •

---

(٤٩) السابق ص ١١٠ ـ ١٣٠ •

(٥٠) تمتد هذه المرحلة من تاريخ مصر من سنة ١٩٣٦ حتى سنة ١٩٥٢ وليس ثمة فيها على المسرح السياسى غير تغيير الوجوه ـ أنظر الجزء الثالث من المرجع السابق (ط ١) ص ٥٧ وما بعدها •

(٥١) أنظر : هـ• أ• فشر • تاريخ أوروبا فى العصر الحديث ترجمة الأستاذين أحمد نجيب هاشم ووديع الضبع (دار المعارف ط ٣) ص ١١٤ ، ٣٠٣ ـ ٣٠٤ •

ثالثا ـ لم يكن بد للشاعر المصرى تحت وطـــاة الضغط الســـياسى والاجتماعى الذى ألمحنا اليه من أن يجد وسيلة للتعبير عن مشاعره الموءودة دون أن يتعرض لبطش السلطة الحاكمة وقد تمثلت هذه الوسيلة ـ عند بعض الشعراء ـ فى التعبير الرمزى ٠

ولسنا ندرى كيف كان يتأتى للشاعر حسن كامل الصيرفى أن يعبر عن هذه الذات المقهورة بغير اللجوء الى هذا القالب الرمزى البسيط الذى اختاره لقصيدته (موت بلبل) من ديوانه (الألحان الضائعة) الصادر سنة ١٩٣٤(٥٢) ٠ وفيها يحدثنا عن بلبل صداح (يرمز به الى الشاعر) يتنقل من غصن الى غصن ، ويملأ سمع الليل بالأنغام ٠ ولكن يد الصائد ما تلبث أن تمتد اليه فتختنق فى شفتيه هذه الأنغام العذبة :

وهلل الصـــــائد انتصــارا وردد الليـــل قهقهـــاته

* * *

وصـــــدع الفجــر جانبيـــه وأيقظ الصـــبح من ســباته
فهب يمشى عـــلى ضــحايا وراح يصـــغى لهاتفـــاته
والبلبـــل الخـــافت المسجى الزهـــر يحنـــو عـــلى رفاته

* * *

والشاعر لا يكشف بالتحديد عما اذا كان يعنى بالصـــائد مضمونا سياسيا أو اجتماعيا ٠ ومع ذلك يوحى هذا النموذج بما كان يحسه شعراء الثلاثينات وما بعدها من قهر خارجى ، كانوا يلجأون فى الايحـــاء به الى القوالب الرمزية ٠

تلك هى العوامل التى مهدت الطريق أمام الرمزية فى مصر ـ فكيف انتقل المذهب الى « لبنان » الجناح الثانى للرمزية العربية المعاصرة ؟

---

(٥٢) حسن كامل الصيرفى ـ الألحان الضائعة (مطبعة التعاون ١٩٣٤ م) ص ٧٣ ـ ٧٤ ٠

ثانيا ـ الثقافة الرمزية فى لبنان :

اللبنانى تاجر مطبوع على الأخذ والعطاء ـ تلك حقيقة يعترف بها اللبنانيون أنفسهم ٠ ولعلها لم تتخل عنهم حتى فى نطاق الثقافة والفن ٠ يقول مارون عبود : الثقافة كالمتجر تنمو وتزداد بالتبادل والعمل المنتج ٠ واللبنانى تاجر عبقرى »(٥٣) ٠

ولكن المزاج التجارى وحده لا يستطيع تفسير ذلك التواصل العميق بين الثقافتين : الأوروبية والعربية اللبنانية ٠ ومن هنا لجأ بعض الدارسين(٥٤) الى عامل المناخ الذى يربط بين شعوب البحر الأبيض المتوسط ـ ومنها فرنسا ـ يرون فيه تفسيرا لذيوع الثقافة الفرنسية فى لبنان ٠ غير أن هذه الملاحظة ان فسرت نفوذ الثقافة الفرنسية فى ذلك القطر العربى فانها أضيق من أن تفسر نفوذ الثقافات الأوروبية الأخرى فيه ٠ كما انها قاصرة عن ايضاح السبب الذى من أجله كانت قبضة الثقافة الفرنسية على الفكر اللبنانى أشد من قبضتها على بعض البلدان الأخرى فى حوض البحر الأبيض المتوسط ٠

ونرى أن التحليل التاريخى والاجتماعى أسلم منهج لدراسة العلاقات الثقافية بين أوروبا ولبنان ٠ وهى علاقات ترجع الى القرن الثانى عشر ٠ حين استولت فرنسا على جزيرتى « قبرص » و « رودس » ٠ فازدهرت فيهما الفنون والآداب الفرنسية ٠ وهبت رياحها على لبنان بحكم قرب الجزيرتين من الشاطىء اللبنانى ٠ ثم بحكم ما فى الثقافة الفرنسية ذاتها من قابلية للبث والالتقاط(٥٥) ٠

ثم أخذ نفوذ الثقافة الغربية فى لبنان يميل الى الشمول فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ٠ ولم يعد مقصورا على الثقافة الفرنسية ٠ ويرجع السبب فى هذا الى انتشار الكليات والارساليات والمدارس الدينية التى تنافس المرسلون من اليسوعيين والأمريكيين على اقامتها فى بيروت والجبل ٠ وقد كانت هذه المؤسسات التبشيرية بالغة الأثر فى النشء

---

(٥٣) مارون عبود : جدد وقدماء (دار الثقافة ـ بيروت ١٩٥٤ م) ص ٣٠٥ ٠

(٥٤) أنظر رئيف خورى : الفكر العربى الحديث ص ٩٠ وكذلك : الياس ابو شبكة روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة (دار المكشوف ـ بيروت ١٩٤٥ م) ص ١٤٧ ـ ١٤٨ ٠

(٥٥) المرجع السابق ص ١٤٨ ـ ١٤٩ ٠

اللبنانى من حيث عملت على تثقيفه على الطرائق الأوروبية وتوكيد الصلة بينه وبين الآداب الغربية(٥٦) • وبعبارة أخرى : خلقت من بعض اللبنانيين نمطا أوروبى الفكر والثقافة • ومن ثم تعمقت تلك الهوة بين الثقـــافتين العربية والغربية فى لبنان • ووصل الأمر بينهما الى حد الصراع الظاهر حينا ، الخفى أحيانا •

ويرجع السبب فى انتشار هذه المؤسسات التبشيرية بدوره الى عامل آخر هو محور الاتجاهات والتناقضات السياسية والثقافية فى لبنان منذ عهد بعيد ، ونعنى بذلك طبيعة التكوين الطائفى ولعقائدى فى لبنان، وبذور التعصب الدينى التى كانت بعض الدول الأوروبية الطامعة لا تتورع عن اذكائها واستغلالها لغايات سياسية • وكان أبرز تطورات هذا الجانب ما حدث سنة ١٨٥٩ م حين هاجم بعض الموارنة الدروز وقتلوا عددا منهم • فهب هؤلاء للأخذ بثأرهم • فنتج عن ذلك مجزرة بشرية سنة ١٨٠٦ م راح ضحيتها الكثيرون • وانتهت باعطاء لبنان استقلالا ذاتيا(٥٧) كان من الوجهة الثقافية بداية فصام حقيقى بين الثقافة القومية وطوفان الثقافات الوافدة ، لان التفاعل المفيد بين الثقافات انما يتحقق بتكافئها وقدرتها على تبادل الأخذ والعطاء • أما حين يصبح الأمر تغلبا للثقافة الأجنبية على الثقـــافة القومية فان هـــذا التفاعل يتحول الى فصام تحاول فيه كل منهمـــا تأكيد ذاتها والتغلب على الأخرى •

ونشير من بين الآثار الهامة التى تمخضت عنها أحداث الجبل سنة ١٨٦٠ م الى حقيقتين بارزتين : **أما أولاهما** : فكان تأثيرها فى الأدب العربى شاملا ، ولم يكن مقصورا على الأدب اللبنانى وحده • ونعنى بذلك هجرة كثير من اللبنانيين والسوريين الى أمريكا شماليها وجنوبيها ، ضنا بحريتهم أن تعصف بها رياح التعصب الدينى وهروبا من وضع اقتصـــادى سىء تدهورت اليه البلاد فى ظل حكم تركى غير مستقر(٥٨) ،وقد كان لهذه الهجرة أثرها فى أخصاب الشعر العربى الحديث صياغة وأخلية وتجارب ، ورفده بروافد جديدة استلهم فيها الشعراء المهاجرون قيم الثقافة الأجنبية التى عاشوا تحت جناحها •

---

(٥٦) أنظر : اسماعيل أحمد أدهم : خليل مطران ـ المقتطف ـ ابريل ١٩٣٩ م ص ٤١٢ وكذلك/ صلاح لبكى لبنان الشاعر ص ٦٨ (بيروت ١٩٥٤ م) •

(٥٧) انظر : د• محمد ضياء الدين الريس : فى التاريخ الاسلامى الحديث (الانجلو ط ١) ص ١٢٦ ـ ١٢٧ •

(٥٨) انظر : الاتجاهات الأدبية جـ ٢ ص ٦٨ ـ ٦٩ ، فى الأدب الحديث جـ ٢ ص ٢٣١ •

وأما ثانيتهما : فهى أن انفصال لبنان عن جسم الدولة التركية ـ ان لم يكن من الوجهة القانونية فمن الوجهة العملية ـ على أثر أحداث سنة ١٨٦٠ م قد فتح الطريق أمام الثقافة الفرنسية التى أخذت تحاول جاهدة صبغه بالصبغة الفرنسية تمهيدا للسيطرة عليه . وقد ساعد على انجاح هذه المحاولة شعور كثرة المسيحيين فى لبنان بأنهم أكثر انتماء الى الفكر الغربى ـ بحكم وحدة العقيدة ـ منهم الى التراث العربى وهو ما يفسره الشاعر اللبنانى « الياس أبو شبكة » بقوله : « وقد يكــون مرد هذا الى أن الناشئة المسيحية فى الشرق ـ وهو لا يعنى بالشرق هنا سوى لبنان ، اذ لم تتضح هذه الظاهرة فى بلد عربى مثلما اتضحت فيه ـ حملت على الاعتقاد من حصر الدعوة فيما انطوى عليه التاريخ الفرنسى من الفضائل بأن تاريخها لا يرتبط بتاريخ العرب ، جاهلة أنه من خطل الرأى القول بأن تاريخ العرب هو تاريخ الأمة الاسلامية دون سواها »(٥٩) .

ولقد تطورت هذه الحساسية الطائفية والدينية الى مظهر آخر أكثر خطورة وان كان نتيجة طبيعية لها . ونعنى تلك النزعة الاقليمية الغالية التى عمل الاحتلال على اذكائها فى لبنان . وجنوح نفر من أهليه الى الحديث عن الشخصية اللبنانية ، محاولا أن ينفى عنها اللون العربى القديم وكل صلة رحم تصلها بالأقطار العربية الأخرى ، بل ان بعضهم جرؤ فتحدث عما أسماه بالقومية اللبنانية(٦٠) ، التى تدين للتاريخ الفينيقى والهجــائية الفينيقية ولا تدين لسواهما .

ولا مشاحة أن اتجاها كهذا كان لابد أن ينعكس باثاره على الشعر اللبنانى المعاصر ميلا به الى الثقافة الغربية وانسلاخا عن الترا ثالعربى . ويهمنا هنا بخاصة أن نشير الى نموذجين من آثاره فى علمين من أعــلام الرمزية فى لبنان . أحدهما « صلاح لبكى » الذى رأى أن « الشعر فى لبنان ليس دينا للغة عليه »(٦١) . ولعل فى قوله هذا ما يفسر قلة حســاسية شعراء الرمزية فى لبنان بالديباجة العربية . وثانيهما سعيد عقل الذى تطرف فرأى فى ذلك النزوع اللبنانى الى الثقافة الأوروبية خروجا بالشعر

---

(٥٩) الياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ص ٦٨ .

(٦٠) انظر : سعيد عقل : كأس لخمر (ط ١ سنة ١٩٦١ م ـ بيروت) ص ١٤٤ و ١٤٦ و ١٤٧ .

وكذلك : مارون عبود : جدد وقدماء ص ١٠٩ و ٣٠٢ .

(٦١) صلاح لبكى : لبنا نالشاعر ص ٤٤ .

العربى من طور البداوة الى طور حضارى جديد ـ قائلا : لعبنا اللعبة الكبرى فى ادخال الشعر الى دارة ومدينة بعد أن كان فى « الصحراء » يجرى وراء الاظعان أو فى مضارب الوبر »(٦٢) ، وهو لا يعنى « بالدارة » و « المدينة » غير الطابع الاوروبى الذى حاول خلعه على الشعر العربى ، أما الصحراء والاظعان فليسا ـ فى نظره ـ الا وجه الثقافة العربية!! ولعل فى هذه الايماءة ما يلقى ضوءا على بعض بواعث الرمزية فى لبنان ، وأنها لم تكن خالصة لوجه التجديد الذى يستلهم الماضى ويضيف اليه بقدر ما كانت رفضا لهذا الماضى وانفصاما عنه ٠

* * *

نتيجة لكل هذه العوامل الآنفة أصبح المناخ الأدبى فى لبنان مهيئا بطبيعته لاستقبال تراث الآداب الغربية وتياراتها ٠ فأقبل أدباؤه فى مستهل القرن العشرين على « نقل ما هب ودب من نتاج الغربيين والفرنسيين منهم بوجه خاص » ولم يكن النقل أو الاقتباس مقتصرا على الناثرين وحدهم بل كان يتعداهم الى الشعراء « فاذا رجعنا الى القصائد التى بنى عليها شعراء تلك الحقبة شهرتهم الأدبية نرى معظمها منحولا عن شعراء الفرنجة(٦٣) ٠

ثم كانت الحرب الكبرى وما أعقبها من وضع لبنان تحت الانتداب الفرنسى سنة ١٩٢٠ م ٠ وبه احتلت اللغة الفرنسية وآدابها المقام الأول فى البلاد فاستسلم لها ناشئة الشعراء استسلاما يختلف عن سابقه فى أنه أصبح يميل الى التمذهب نوعا ما ، وقد تأثروا أولا بالرومانتيكية ممزوجة باعجاب بالغ بالأدب المهجرى ، وسرعان ما أضحوا أصداء شاحبة لجبران ونعيمة وغيرهما ، « فان يكن الأدب المهاجر ـ كما يقول الياس أبو شبكة ـ قد نفخ فى الناشئة اللبنانية والسورية روحا لا عهد لها بمثله ٠ فقد استعبدها للغته المضعوفة ٠ وسيرها فى طريق متحيرة بين الفوضى والتقليد »(٦٤) ٠

---

(٦٢) سعيد عقل : كأس لخمر ص ٤٩ ٠

(٦٣) الياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ص ١١١ ، ١١٨ وهو يشير الى تطور العلاقات الثقافية بين اوروبا والشرق العربى على مراحل : مرحلة النقل والاقتباس، ثم مرحلة التكليف والاتباع ثم مرحلة الترجمة الحرة لمؤلفات ترضى العواطف الدنيا فى نفوس العامة وان كان هذا لم يمنع ظهور بعض التراجم القيمة ـ انظر المرجع السابق ص ٨٨ وما بعدها ٠

(٦٤) الياس أبو شبكة ـ الحركة الأدبية فى سورية ولبنان ـ المقتطف ـ فبراير سنة ١٩٣٩ ص ٢٢٣ ٠

ومن ثم تبلورت نزعة رمزية مضادة · كانت فى جوهرها رد فعل لهذا التهافت الرومانتيكى ،وقد ظهرت بواكيرها منذ بدايات الربع الثانىمن القرن الراهن · وقبل أن نعرض لها بالحديث نود أن نشير الى أبرز الصحف التى تبنتها فى لبنان مثلما أشرنا الى نظيرتها فى مصر ، لما سبق أن قدمناه من أن الرمزية العربية الحديثة ربيبة الصحافة الأدبية ·

الصحافة والنقد الرمزى فى لبنان :

ومثلما تحملت المقتطف والرسالة بعض عبء الرمزية فى مصر ، كان لمجلتى المكشوف والأديب اللبنانيتين دورهما فى تقديم المذهب الرمزى الى القارىء العربى ·

أما المكشوف : فكانت أكثر ميلا الى تقديم النتاج الرمزى فى الشعر العربى المعاصر وفيها نشر الكثير من قصائد « سعيد عقل » قبل أن تظهر فى دواوين(٦٥) ولكنها بالاضافة الى ذلك عنيت بنشر بعض الدراسات الرمزية المترجمة ، منها بحث للكاتب الفرنسى « اميل هنريو » جاء فى مقدمته ما يشبه الاعلان عن موت المذهب الرمزى فى فرنسا ، وأن الحركة الرمزية لم تكن مدرسة أدبية لأنه لم يكن لها زعيم ولا عقيدة ولا آثار ، وانما كان لها زعماء يفوق عددهم عدد الأنصار وانه « لم يبق من آثار الرمزيين الخلص سوى عظام مجردة أو رماد عظام »(٦٦) ·

وكثير من الدراسات الرمزية بالمكشوف مترجم عن الشاعر الرمزى الفرنسى « بول فاليرى » ومن أهم هذه الدراسات ما نشر له بخصوص تاريخ المذهب الرمزى وروداه ومكانه فى تراث الشعر الفرنسى ، وهى دراسة ضافية تعقب فيها المؤثرات الفنية التى خلقت الرمزية · كما تحدث عمن أسماهم « ذرية بودلير : فرلين ورانبو ومالارميه »(٦٧) ·

كذلك عنيت مجلة الأديب (صدرت ببيروت منذ ١٩٤٢) بنشر كثير

---

(٦٥) من نماذج ذلك أن قصائده « عشتروت » « الصدى البعيد » « لنا الليل » « الى البير سامان » « أحزان » « سكوت » « فراشة » ـ قد ظهرت على التوالى فى الأعداد ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٤٥ سنة ١٩٣٦ كما ظهرت قصائده « نيانار » ، « نحت » ، « القمر » ، بالأعداد ٢٩٢ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤ سنة ١٩٤١ م ·

(٦٦) العدد ٥٤ سنة ١٩٣٦ ص ٨ ·

(٦٧) ترجم هذه المقات : زهير زهير بالأعداد ٣٠٩ و ٣١١ و ٣١٢ سنة ١٩٤١ م ·

من نتاج الشعر الرمزى وبخاصة شعر بشر فارس ، فعلى صفحاتها نقرأ القصائد التالية : « حرقة » ، « الى عواد » ، « غبطة » ، « أشباه وأضداد(٦٨) ، ولكن أهم ما أضافته الأديب الى الحركة الرمزية أنها استطاعت تكوين ما يشبه التيار النقدى ، الذى تخصص فى دراسة الرمزية والتعليق عليها ، ومن أنشط نقاد هذا التيار : نقولا فياض وعبد الله عبد الدايم وعدنان الذهبى •

أما نقولا فياض فقد كتب سلسلة مقالات بعنوان « الرمزية والشعر الرمزى »(٦٩) • تبنى فيها الفكرة القائلة بأن الرمزية طريقة قديمة العهد كثيرة الانتشار بين الشعوب العريقة فى التاريخ ، وان كل شىء رمز ، لأن الخلائق بأسرها متنكرة فى غير أزيائها ، ومن ثم فان الرمزية ظاهرة طبيعية فى الشعر العالمى ، ولكن الفرق بين رمزية الأمس ورمزية اليوم هو الفرق بين نزعة غير واعية ومذهب له أصوله ومعالمه •

وأما عبد الله عبد الدايم فقد حاول شرح الأسس الفلسفية والفنية للمذهب(٧٠) ، بينما انصرف جهد عدنان الذهبى الى تطبيق هذه الأسس على الشعر العربى منذ امرىء القيس حتى جبران خليل جبران !!(٧١) ،

واذا كانت بعض هذه المحاولات قد شابها التكلف أو أعوزتها الدقة فان لأصحابها فضل فى اثارة هذا النشاط النقدى فى الرمزية اثارة عفوية لم يتواعدوا فيها على اللقاء ، ولعل فردية جهودهم هى التى حالت بينهم وبين التأثير الحقيقى فى مجرى الرمزية المعاصرة ووجدان القارىء العربى بعامة •

---

(٦٨) نشرت الأولى بالجزء العاشر من السنة الأولى والثانية بالجزء الخامس من السنة الرابعة والثالثة بالجزء السادس من السنة التاسعة والرابعة بالجزء الأول من السنة الحادية عشرة •

(٦٩) أنظر الأعداد : ٧ و ٨ و ٩ و ١٠ من السنة الأولى سنة ١٩٤٢ •

(٧٠) أنظر بحثا له بعنوان « فلسفة الأدب الرمزى » • بالعدد ١٢ من السنة الثالثة ١٩٤٤ م •

(٧١) انظر نماذج من دراساته فى الأعداد : ١١ و ١٢ من السنة الخامسة والعدد الأول من السنة السابعة والعدد الثالث من السنة العاشرة •

الفصل الثانى

نشأة الرمزية فى الشعر العربى المعاصر
محاولات على الطريق ـ البداية الحقيقية ـ لمحة عن اتجاهاتها وتطورها

وتاريخها بصفة خاصة

(١)

جبران والرمزية « ١٨٨٣ ـ ١٩٣١ م » : يكاد يكون مقررا عند بعض الدارسين أن الرمزية العربية بمفهومها المعاصر مدينة ببدايتها « لجبران خليل جبران » الشاعر والمفكر العربى المهاجر ، فهو ـ فيما يرى مارون عبود ـ « مؤسس مدرستين فى لغة الضاد : الرومانتيكيـــة والرمزية »(١) . أما « الياس أبو شبكة » فيقرر أنه من خلال أدب جبران ونعيمة وأبى ماضى قد « نشأت رمزية مستقيمة لم تفقد فيها اللغة حياءها فتلهو بالمساحيق كالمرأة الفارغة »(٢) ، هذا على حين يرى عدنان الذهبى أن جبران « كان فى الحقيقة أول مبشر بفكرة التمذهب من جهة ، كما انه كان بروحانية كتاباته وايحاءات رسومه الرمزية أول مبشر بالمذهب الرمزى بالذات(٣) » .

ويمكن ارجاع الأسس الفنية التى بنيت عليها هذه المقـــررة برمزية جبران الى ظاهرتين رئيسيتين :

أولا : ما لمسه هؤلاء الدارسون فى أدب جبران من شـــفافية الأسلوب والاعتماد على كثير من التعابير المستحدثة كالذات المجنحة ، وخمرة السنين وحقل القلب ، ومراشف الأرواح .. الى آخر هذه التعابير التى تقوم أساسا على تشبيه اللامحسوس بالمحسوس واستعارة المادى للمعنوى ، والتكنيـــة بالمنظور عن اللامنظور أو العكس(٤) .

---

(١) مارون عبود : جدد وقدماء (دار الثقافة ـ بيروت سنة ١٩٥٤ م) ص ٧٢ .

(٢) الياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ص ٦٦ .

(٣) عدنان الذهبى ، تمهيد لدراسة بلاغـــة الرمزية ـ الأديب ـ كانون الثـــانى سنة ١٩٤٨ م ص ٢٣ .

(٤) أنظر : عيسى الناعورى : أدب المهجر (دار المعارف ـ مصر سنة ١٩٥٩) ص ٥٤ـ٥٥ .

ثانيا : جنوح جبران أحيانا الى الحوار والقصص الرمزيين متخذا من الأشخاص والموضوعات والحركة الحوارية والقصصية رموزا لأفكاره ومشاعره، وهو ما لمسه هؤلاء الدارسون فى أبرز كتب جبران : المواكب ، النبى ، آلهة الأرض ، حديقة النبى(٥) • وهم لا ينسون فى هذا المقام أن جبران قد ابتدع بعض الرموز الرئيسية التى كثر ترددها على قلمه بشكل يخرج بها عن حدودها الدلالية المألوفة ـ كالبحر وما فى هديره الأبدى من العزم والعظمة والحنين ، وهو رمز لما يختلج فى الروح من نزاع بين المعروف والمجهول ومن طموح الى ما وراء الوجود ، و « كالعاصفة » ، وهى ثورة عناصر فوق قوى الانسان الجسدية والعقلية ، فهى لجبران ، عنوان الحرية المطلقة(٦) •

ونريد من جانبنا أن نفحص هاتين الظاهرتين اللتين دفعتا الكثيرين الى القول برمزية جبران ، وأن نضعهما فى مكانهما الفنى ، لنرى ما اذا كان « جبران » رمزيا حقا ـ فضلا عن أن يكون أول مبشر بالمذهب الرمزى •

وسنستمد نموذجنا من أبرز أعماله الشعرية ، عنينا مطولته المسماة « بالمواكب » ، والتى صاغها فى قالب حوارى ، هو من ناحية تصوير لحياة المجتمع الواقعية ، وهو من ناحية أخرى تزيين لحياة الغاب ، اذ ليس فيهما ما فى حياة المدينة من أباطيل •

يقول جبران فى احدى مقطوعات هذه المطولة ، مصورا جمال الحياة فى الغاب :

هل تخذت الغاب مثلى ... منزلا دون القصور
فتتبعت السواقى ... وتسلقت الصخور
هل تحممت بعطر ... وتنشفت بنور
وشربت الفجر خمرا ... فى كؤوس من أثير
هل جلست العصر مثلى ... بين جفنات العنب
والعناقيد تدلت ... كثريات الذهب
فهى للصادى عيون ... ولمن جاع الطعام
وهى شهد ، وهى عطر ... ولمن شاء المدام
هل فرشت العشب ليلا ... وتلحفت الفضا

---

(٥) انظر : عدنان الذهبى : الرمزية فى أدب جبران خليل جبران ـ الأديب ـ مارس سنة ١٩٥١ م ص ١٨ ـ ١٩ •

(٦) انظر : ميخائيل نعيمة : الغربال (دار المعارف سنة ١٩٤٦ م) ص ٢٠٣ •

زاهدا فيمـــــا سيأتى   ناسـيا ما قـد مضى
وســكوت الليـــل بحـر   موجــه فى مســـمعك
وبصـــدر الليـــل قلب   خافق فى مضـجعك ؟(٧)

وواضح ما تمتاز به هذه المقطوعة من موسـيقى أثيرية سببها التجاء الشاعر الى وزن قصير ، هو مجزوء الرمل ، بما فيه من خفة تتوام مع شفافية التعبير واللوحات الطبيعية المتتابعة .

وفيما عدا ذلك نرى الشاعر يعتمد فى تكوين بعض صوره على تراسل معطيات الحواس ، بحيث يتحول العطر ـ وهو موضوع حاسة الشم ـ ويتحول النور ـ وهو موضوع حاسة الابصار ـ الى نطاق حاسة أخرى هى حاســة اللمس . كما يتحول الفجر ـ وهو من حيث أضواؤه موضـــوع لحاســة الابصار ـ الى نطاق حاسة الذوق ، ومن ثم لا يتحرج الشاعر أن يدعونا الى الاستحمام بالعطر والتنشف بالنور وشرب الفجر خمرا ، بحـــكم أن هذه المدركات جميعا تنبعث من مجال واحد هو مجـــال **الحســاسية** ، وفى هذا ما يذكرنا بنظرية العلامات الرمزية(٨) .

غير أن هنـــاك فارقا هاما بين جبران والرمزيين فى هـــذا الشأن ، فالرمزيون يعتبرون الرمزية سمة كلية للأســلوب ، وليست سمة لتلـك العلاقات الجزئية التى تربط كلمة بأخرى ، وبعبارة أوضح : لا تتحقق الرمزية الا داخل اطار من الصور الرمزية المركبة ، أما الصورة أو الصـــور الجزئية فانها ـ مهما كانت قيمتها ـ لا تستطيع خلق قصيدة رمزية حقة(٩) . هذا على حين نرى جبران يعتمد على الوسائل الرمزية اعتمادا جزئيا ، وقد يلجأ اليها فى بعض صوره ثم لا يلبث أن يفىء الى الوسائل التقليدية فى تركيب الصورة من تشبيه واستعارة وكناية ، وهو ما نلاحظه فى تعبيره بافتراش العشب والتحاف السماء . أما تصور صمت الليل وكأنه بحر يهدر أو قلب يخفق فهو بعض ما اعتاده الرومانتيكيون من اسقاط مشـــاعرهم على مظاهر الطبيعة ، بحيث تحل فى الشاعر كما يحل هو فيها .

---

(٧) جبران خليل جبران : المواكب (مكتبة صادر ـ بيروت سنة ١٩٥٠) ص ٤٠ ، وقد صدرت الطبعة الأولى منها قبل انشاء الرابطة القلمية ـ انظر عيسى الناعورى : ادب المهجر ص ٢٢ .

(٨) انظر شرحا لهذه النظرية فى الفصل الثانى من الباب الأول من هذه الدراسة . وانظر كذلك : Bowro, The Heritage of Symbolism, P. 6.

(٩) انظر : ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة جـ ٢ ص ٩٧ .

ولكن هل يعنى هذا أن المقطوعة السابقة : تفتقد أية قيمة رمزية فيما عدا تلك التعابير الجزئية التى أشرنا اليها ؟

لو صح ذلك لكان معناه ان الشاعر يدعونا حقيقة الى أن نهجر المدينة لنقضى حياتنا فى ظلال الغاب « نستحم بالعطر ونتنشف بالنور » ، وتلك دعوة فيها من السذاجة بقدر ما فيها من الاحالة ، انما الغاب ـ فيما يتخيل جبران ـ رمز الى « جوهر الحياة الواحد ، أو هو ـ كما يفسره ميخائيل نعيمة ـ رمز الى حقيقة الحياة الواحدة الشاملة التى لا تتجزأ ولا تتفرق(١٠) » فالغاب رمز حياة مثالية متحررة من الوهم والنفاق ، قائمة على العدالة والحب والجمال والسعادة ـ وقبل كل شيء : على الاخوة ـ ، والشاعر نفسه لا يتحرج من الاشارة الصريحة الى هذا المفهوم وفى تلك الاشارة تقرير واضح لمعنى الرمز ، ولكن فيها بالدرجة ذاتها تضييقا لايحائه الرحب ، يقول جبران وكأنه يبين ـ ببرهان شبه منطقى ـ مغزى وبواعث دعوته الى حياة الغاب :

ليس فى الغابات عـزم   لا ولا فيهـا الضعيف
فاذا ما الأسد صـاحت   لم تقل هـذا المخيف
ان عزم النـاس ظـل   فى فضا الفكر يطوف(١١)

آية هذا أن رمزية جبران **رمزية جزئية** تتوجه الى **علاقات الكلمات اكثر** مما تتوجه الى علاقات الصور ، وأنها فى الغالب **لا تقوم على التجريد الكلى للمحسوس بقدر ما تقوم على المجاز** ، ومن ثم كانت رموزه الرئيسية التى يستمدها من عالم الطبيعة ـ كالغاب فى النموذج السابق ـ رموزا محددة الدلالة واضحة ، يعنى فيها الشاعر بتقرير أفكاره أكثر مما يعنى بالاثارة النفسية ، أى أن الرمز **الجبرانى** ليس أكثر من وسيلة للبرهنة على الفكرة ، وهو فى هذا يختلف عن رموز شاعر « كفرلين » الذى كان يستمد رموزه من الطبيعة هو الآخر ، ولكنه كان يخلع عليها من احساسه ويضفى عليها من مشاعره ما ينأى بها عن التقرير الفكرى الجامد ، اذ كان يرى أن ادراكنا للطبيعة ، انما هو قصة عن التاريخ الصميم لأرواحنا ، وأنها توجد داخل نفوسنا ، بل لو شئنا لقلنا انها هى ونفوسنا شيء واحد(١٢) ٠

---

(١٠) عيسى الناعورى : ادب المهجر ص ٢٧٠ ٠
(١١) المواكب ص ١٦ ٠
(١٢) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ (ترجمة د٠ محمود قاسم) ص ٤٦٦ ٠

أكثر من هذا ، لا يكتفى جبران بتقرير الفكرة تقريرا عارضا ، بل انه يلح عليها ويستقصيها « حتى لتستقيم عند القـــارىء الواحد هى هى التى استقامت عند القارىء الآخر ، فاذا أوحى فانما بما أراد أن يوحى : بفكرة فى ذهنه أو بعاطفة ، لا بأقل ولا بأكثر ، ولا بما يجهل »(١٣) • وتلك فى اعتقادنا ظاهرة تنأى عن الرمز بمعناه الدقيق ، من حيث هو وسيلة للايحاء بالمشاعر عن طريق الاثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح •

على انه اذا لم يكن (جبران) رمزيا ، فهو ــ دون شك ــ ذو نزعـــة رمزية تجلت فى بعض تعابيره وصوره ، ثم فى ظمئه غير المحدود للانفـــلات من عالم المادة والخطيئة الى عالم الجوهر والحقيقة ، وأخيرا فى نظرته الرائدة الى الشعر بحسبانه مادة خفية مستسرة ، فليس الفن بمـــا تسمعه من رنات أجراس الكلام فى قصيدة ، بل « بما يتسرب اليك بواسطة القصيدة مما بقى ساكتا هادئا مستوحشا فى روح الشاعر ، وبما توحيه اليك الصورة ، فترى وأنت محدق بها ما هو أبعد وأجمل منها(١٤) »،ولعل جبران فى نظرته تلك الى حقيقة الشعر أقرب الى أصحاب الشعر الصافى منه الى الرمزيين •

(٢)

المهجريون والرمزية : وقد رتب بعض الباحثين على اعتقـــادهم برمزية جبران قولهم برمزية بعض شعراء المهجر ممن تأثروا خاصة بجبران «كنعيمة» و « أبى ماضى »(١٥) • وقد أوضحنا أن شعر جبران لم يكن رمزيا بالمفهـــوم الدقيق لهذه الكلمة ، وحرى بمن تأثر به أن يكون مثله فى عـــدم الالتزام بالمعنى الفنى للرمزية • ومن أبرز الأدلة على ذلك أن كثيرا من شعر أبى ماضى ــ الذى قد يبدو للوهلة الأولى رمزيا ــ ليس كذلك على الحقيقة ، بل هو من باب الكناية أو الاستعارة الرمزية Allegory ، وهى قالب قصصى تشير فيه الشخصيات والأشياء الى أفكار معينة يريد الكاتب أو الشاعر تقريرها(١٦) ، وهى فى الغالب ذات غرض خلقى أو تعليمى يمكن استخلاصه بسهولة بمجرد

---

(١٣) صلاح لبكى : لبنان الشاعر ص ١١٧ •

(١٤) من كلمات جبران ــ نقلا عن المصدر السابق ص ١٠٦ •

(١٥) انظر على سبيل المثال : عيسى الناعورى : الرمزية فى الأدب العربى الحديث ــ مجلة الأديب ــ فبراير سنة ١٩٥٢ م ص ٢٢ وكذلك : مصطفى عبد اللطيف السحرتى : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث (القاهرة ١٩٤٨ م) ص ١٣١ •

(١٦) انظر لتحديدها . Northrop Frye, Anatomy of Criticism, PP. 89 - 90.

قراءتها ، بل كثيرا ما يعفينا الشاعر من مشقة استخلاص الفكرة بجهدنا الذاتي ، فيقررها تقريرا مباشرا في نهاية القصيدة على شكل حكمة أو مغزى عـام ٠

ولقد سبق أن أشرنا الى نموذج لتلك الظاهرة من شعر «شكرى»(١٧)، ووضعناها في مكانها التاريخي مبينين أنها ليست ـ في جملتها ـ جديدة على الادب العربي ٠ ونجتزيء هنـا من شـعر « أبي ماضي » ، ما يثبت أن محاولته في هذا الباب امتداد لتلك المحاولات المبكرة وليست تطبيقا للمفهوم الرمزى الدقيق ٠

يقول أبو ماضي في احدى تلك الاستعارات التمثيلية الرمزية :

قال الغراب وقد رأى كلف الورى وهيامهم بالبلبل الصداح
لم لا تهيم بى المسـامع مثله ما الفرق بين جنـاحه وجناحى
اني أشـد قوى وأمضى مخلبـا فعلام نام النـاس عن تمداحى

***

أمفرق الأحبـاب عن أحبـابهم ومكدر اللـذات والأفراح
كم في السوائل من شبيه للطـلا فعـلام ليس لها مقام الراح ؟
ليس الحظوظ من الجسوم وشكلها السر ٠٠ كل السر فى الأرواح(١٨)

فليس هناك عناء في أن نفهم للوهلة الأولى ماذا يقصد الشـاعر بهذه الأبيات ، فهو يلحظ تلك المقولة السائرة « العبرة بالجوهر وليست بالمظهر » ولكى يقرر مفهوم تلك العبارة لجأ الى تجسيده في قالب حـوارى بينه وبين غراب ينفس على البلبل الصداح كلف الناس به ، ولا يرى موجبا لتفضيل ذلك البلبل عليه ما دام الاثنان يتشابهان من حيث الظـاهر ، وهنا يتدخل الشاعر ليرد على الغراب قالته :

كم في السوائل من شبيه للطلا فعـلام ليس لهـا مقـام الراح
ليس الحظوظ من الجسوم وشكلها السر ، كـل السر في الأرواح

وبهذا يكون الشاعر قد أكد فكرته عن طريق التمثيل البرهاني وكأنه يقول : اذا كان الغراب والبلبل مختلفين من حيث وقعهما في نفوس الناس مع اتفاقهما مظهرا ، فان نظرتنا الى الأشياء يجب أن تتجاوز المنظر الى الجوهر ، كما أن قيمة الانسان ينبغى أن تتعدى الجسد الى الروح ٠

---

(١٧) في تمهيدنا للباب الثاني من هذا البحث ٠

(١٨) النص منقول عن بلاغة العرب فى القرن العشرين ـ جمع : محيى الدين رضا (سنة ١٩٢٤ م) ص ١٧٤ ٠

ومن الواضح أن اهتمام الشاعر منذ البداية كان موجهـا الى هـذه الفكرة ، وأن لجوءه الى هذا القالب التمثيلى الرمزى - اذا صح أن تكون له قيمة رمزية - لم يكن الا وسيلة لتقريرها فى النهاية ، فقيمة الرمز هنـا نابعة مما يرمز اليه ، أو هو - بالأحرى - لا قيمة له مطلقـا الا بمقدار ما يبرهن على الفكرة ويؤكدها . فاذا أضفنا الى ذلك ما سبق أن كررناه من أن الرمز الفنى : تركيب لفظى أساسه الايحـاء بما يستعصى على التحـديد والتقرير ، وأن أهمية الرمز فى صورته الأدبية بقدر ما هى فى المرموز(١٩)- أمكننا أن ندعى بلا حرج أن نصيب الرمز المهجـرى - كما تمثل عنـد أبى ماضى - من الفن هـين ، وان ظلت له قيمتـه من حيث محتواه الفـكرى والعاطفى .

ولعل سبب ذلك أن عناية الشعر المهجرى بعامة قد انصرفت الى المعنى أكثر مما توفرت الى المبنى ، وانهم - فى بعض الأحيان - كانوا يضحـون بالثانى على مذبح الأول ، فكان جبران يقول : لكم لغتكم ولى لغتى ، لكم من اللغة العربية ما شئتم ، ولى منها ما يوافق أفكارى وعـواطفى ، لكم منها الألفاظ وترتيبها ، ولى منها ما تومىء اليه الالفاظ ولا تلمسه ، ويصبو اليه الترتيب ولا يبلغه(٢٠) » فاذا طولبوا بأن يعدلوا فى اهتمامهم بين شـكل الأدب ومضمونه - أجاب نعيمة ساخرا : « كأننا فيما نكتب أو ننظم نلقى عليهم دروسا فى اللغة »(٢١) !!

واعتقادنا أن تلك هى زلة الشعر المهجرى ، فمبدعوه قد فصلوا بين شيئين غير منفصلين بطبيعتهما ، هما : الصياغة والتجربة الشعـرية ، حاسبين أن اللغة - مهما عز مقامها - « لا تتجاوز كونها لباسا للفكر ، وأكثر ما يرتجى منها ان تكون لباسا جميلا(٢٢) » ! وكأن العمل الشعرى اناء يمتلىء بسوائل الأفكار والعواطف ، وتختلف قيمته باختلاف المقادير والأحجام !

---

(١٩) انظر : W.Y. Tindal, The literary Symbol, PP. 11-12

(٢٠) بلاغة العرب فى القرن العشرين ص ٥١ .

(٢١) ميخائيل نعيمة : الغربال (طبعة دار المعارف بمصر سنة ١٩٤٦ م) ص ٨٥ .

(٢٢) السابق ص ٨٣ .

(٣)

اولية الرمزية وتطورها :

القينا فيما سبق بعض الضوء على محاولة المهجريين فى الرمزية ،ورأينا أنها محاولة لم تصل الى المستوى الدقيق لمفهوم هذا المصطلح ، وانه اذ اكان لجبران فضل ريادة الطريق ، فانه لا يمثل ـ فى اعتبارنا ـ أول شاعر عربى يتمذهب بالرمزية فى العصر الحديث .

وكان على الشعر العربى أن ينتظر حتى بدايات الربع الثانى من القرن العشرين حتى يظفر ببواكير رمزية واعية ، يبدو فيها واضحا أثر المذهب كما وضعه رواده ، كما يبدو قصد أصحابها الى ذلك التأثر واحتفالهم به وسعيهم الى تنميته . وذلك هو **مفهوم المعاصرة الذى تلتزم به** هذه الدراسة .

ويكاد يكون مقررا أن أول شرارة رمزية من هذا القبيل كانت على يد الشاعر اللبنانى الدكتور أديب مظهر ، اذ سقطت بين يديه مجموعة من الشعر الفرنسى للشاعر ألبير سامان ، فقرأها قراءة اعجاب واستيعاب ،وظهر أثرها جليا فى قصيدته « نشيد السكون » التى نشرت فى حدود سنة ١٩٢٨ م ـ وهى سنة وفاة الشاعر ـ أو قبلها بقليل ، ثم ما لبث أن اتبعها بطائفة من القصائد المماثلة تعتبر باكورة هذا الاتجاه فى الشعر اللبنانى . وأكاد أقول : فى الشعر العربى المعاصر(٢٣) .

وقد أحدث نشر قصيدة « نشيد السكون » ضوضاء فى الأوساط الأدبية والصحف ، اذ كانت أول قصيدة يتجلى فيها اثر الرمزية واضحا ، بل لعلها ـ من حيث الشكل ـ كانت احتذاء لبعض أنماط الشعر الرمزى الفرنسى . ولأهمية هذه القصيدة فى تاريخ الشعر المعاصر ـ سنلقى عليها نظرة تحليلية سريعة .

يقول الشاعر من تلك القصيدة :

أعد على نفسى نشيد السكون ... حلوا كمر النسم الأسود
واستبدل الأنات بالأدمع ... واسمع عزيف اليأس فى أضلعى
واستبقنى بالله يا منشدى

---

(٢٣) انظر : الياس ابو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ص ١٦٠ وما بعدها وكذلك : صلاح لبكى : لبنان الشاعر ص ١٧٢ وما بعدها .

فالليل سكران وأنفاسه تلفح أجفانى ، وأحلامى
تنساب حولى زفرة زفرة حاملة أكفان أيامى
بالله .. هلا نغم « قاتم » على بقايا الوتر الدامى
فان فى أعماق روحى صدى مثل دبيب الموت بين الجفون

***

أكلما هزك تذكارها بكيت تحنان الصبا الأول
صحبت فى الوادى خيال الطيوب مرافقا رقرقة الجدول
تفر أحلامى على نسمة نحيلة معسولة المبسم
فتنحنى فوق بساط المغيب وترتمى
فيا لتحنان الصبا الأول(٢٤).

ويذكرنا حديث الشاعر عن نشيد السكون بما كان يحلم به مالارميه من وجود « الكلمة تحت غلاف الصمت »(٢٥) ، كما أن العين الفاحصة تلحظ مدى اتكاء الشاعر – فى حدود هذه القصيدة – على تراث المذهب الرمزى ، وتمكنه من وسائله الايحائية فى الألفاظ والصور والايقاع – ويتجلى هذا فى :

١ – اعتماده بصفة أساسية على تراسل الحواس المختلفة بخلع صفات احداها على معطيات الأخرى ، « فالنشيد » موضوع لحاسة السمع وقد نعته الشاعر « بالحلاوة » ، وهى لا تقال الا فى المطعومات ، « والنسيم » أمواج أثيرية غير مرئية ومع ذلك أضفى عليه الشاعر صفة « السواد » وهى موضوع لحاسة الابصار ، و « النغم » موضوع لحاسة السمع وقد نعته الشاعر بالقتامة وهى صفة بصرية .

بل ان الشاعر لم يكتف بتراسل معطيات الحواس ، فلجأ الى تقريب مدركات الحاسة الواحدة بعضها من بعض ، فالنشيد والسكون كلاهما من مدركات السمع ، ووجود احدهما فيه ينفى وجود الآخر ، ومع ذلك لا يجد

---

(٢٤) النص منقول عن صلاح لبكى الذى يعلق على القصيدة بقوله : هذه المجردات المشبهة بمجردات والتى لا تزيدنا علما بشىء ، كل هذه الجدة ، كل هذه الصور الغريبة ، الناشزة عن المألوف ، الثائرة على قواعد الأسباب والمسببات والمقدمات والنتائج ، كيف لا تصدع الأفهام المطمئنة الى الموضوعات المألوفة المقررة كأنها كلمة العلم الأخيرة ونهاية المعرفة » – لبنان الشاعر ص ١٧٤ ، ١٧٥ .

(٢٥) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 14.

الشاعر حرجا فى أن يجمع بينهما للايحاء بأن عالم الحس عنده ، قد بلغ من التجريد درجة يستشف فيها النقيض من النقيض وتلك ذروة التجريد •

٢ ـ تجريد المحسوس وتشخيص المجرد ، وذلك ما يظهر بوضوح فى تشبيه الصدى ـ وهو موضوع سمعى ـ بدبيب الموت ـ وهو معنى مجرد ـ، ثم فى تشخيص الليل كائنا حيا يسكر ويتنفس ، وتشخيص النسمة غادة نحيلة معسولة المبسم • ومؤدى هذا جميعه ان الحواجز المألوفة بين الماديات والمجردات قد انهارت فى نظر الشاعر ، بحيث أصبح من السهل نقل احداها الى مجال الأخرى •

والقصيدة بعد ، تجربة يضعنا بها الشاعر أمام وجهين من وجوه حياته: حاضر قانع بالأسى وماض سعيد بالأمل ، وهى من أجـــل ذلك تتكون من جزءين : أولهما : دعوة الى حزن صامت تستبدل فيه الأنات بالدموع ، ولا يسمع فيه غير عزيف اليأس ، فى ليل موحش تتبدد به أحلام الشاعروتنطوى أيامه ، فلا يبقى منها الا ما يبقى بعد تلاشى النغمة من أصداء محتضرة • أما ثانيهما : فيكاد يكون تعليلا لهذا الحزن الذى يكتنف الشاعر فى الجزء الاول ، فهو ـ أى الشاعر ـ يأسى ويحن كلما تذكر عهد الصبا الأول ، حيث يمتزج الطيب برقرقة الجدول ، وحيث تحلق أحلامه مع النسيم واعدة بتحقق الأمل المعسول •

وعن طريق هذه المقابلة التى عقدها الشاعر بين الحاضر والماضى يتبـين عمق المفارقة بينهما ، مما يؤدى الى اثارة مشاعرنا بطريقة غير مباشرة •فبينما نسمع فى أول القصيدة نشيد السكون وعزيف اليأس ونشم أنفاس الاحلام المحترقة ، اذ بنا نسمع فى جزئها الاخير رقرقة الجدول ، ونرى الاحلام تحلق على جناح الأنسام النحيلة •

وواضح بعد هذا التحليل ان تلك القصيدة ان استغلت وسائل الأداء الرمزى فان سيطرة الوعى عليها لا تخفى ، كما أنها لا تشف عن ذلك الادراك الكلى لجوهر النفس والوجود حسب ما لاحظناه عند آباء الرمزية ، وان بقيت لها أولية وضع الرمزية الغربية موضع التطبيق فى الشعر العربى •

وبدأت هذه القصيدة وأمثالها من قصائد « آديب مظهر » تفعل فعلها فى ناشئة الشعراء ، وبخاصة ان وسائل الاطلاع على نماذج المذهب الرمزى فى لغته الأم أو مترجما كانت قد تهيأت بعد أن توطد نفوذ الثقافة الفرنسية فى لبنان ابان الانتداب • غير أن تأثير هذين العاملين لم يكن فوريا ، بل كان بحاجة الى بعض الوقت كى يستطيع خلق تيار أو اتجاه رمزى عام ، الأمر

الذى لم يتحقق الا فى بداية الثلاثينيات من هذا القرن ـ وعلى وجه التخصيص منذ سنة ١٩٣٣ م(٢٦) ـ أى حين بدأ سعيد عقل ينظم مطولاته الشعرية ، وينشر قصائده الغنائية فى مجلات المكشوف والمشرق والجمهور ، كما أخذ « صلاح لبكى » ينظم قصائد مجموعته الشعرية الأولى « أرجوحة القمر » التى لم تظهر مطبوعة الا سنة ١٩٣٨ م(٢٧) ٠

وشأن كل اتجاه أدبى : يبدأ جنينا غائم الملامح ثم تتضح معالمه وتبرز قسمات وجهه بمرور الزمن ، ظل الاتجاه الرمزى فى « لبنان » يعانى آلام التكون حتى نضج أو كاد ، فمنذ سنة ١٩٣٦ م ، أخذت نماذجه تغمر السوق الأدبية ، حتى لنلحظ أن جريدة المكشوف اللبنانية لم يكد يخلو عدد منها فى هذه الفترة من أحد تلك النماذج المشار اليها(٢٨) ٠ ثم أصدر سادن الرمزية فى لبنان « سعيد عقل » قصيدته المطولة « المجدلية » (سنة ١٩٣٧) مقدما لها بدراسة تحليلية عن اللاوعى ودوره فى الابداع الشعرى ، وعن الأصوات وقيمتها الايحائية ، وعن جوهر الشعر وصلته ببقية الفنون ٠ وهى قضايا كانت جديدة لحينها بقدر ما كانت غريبة(٢٩) ٠ ومن ثم اعتبرت هذه المقدمة بمثابة اعلان رسمى عن وجود المذهب فى الشعر العربى ٠ مثلما كان بيان « مورياس » سنه ١٨٨٦ م اعلانا عن وجوده فى الشعر الفرنسى(٣٠) ٠

والتجديد فيما نحسب ليس حركة فرد أو أفراد ، وانما هو روح عارمة تسرى حمياها على غير تواعد أو قصد ، وتبدو مظاهرها فى أكثر من موقع فلا

---

(٢٦) انظر : الياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ص ١٦٢ وما بعدها ٠

(٢٧) انظر : ايليا الحاوى : سعيد عقل ما له وما عليه ـ مجلة الآداب ـ يونيه سنة ١٩٦١ م ص ٢٨ وكذلك : أنطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ١٧٩ ، وفيه ان « سعيد عقل » بدأ نظم المجدلية سنة ١٩٣١ ، أما صلاح لبكى فبدأ نظم أرجوحة القمر سنة ١٩٢٨ م ٠

(٢٨) انظر الاعداد : ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ من تلك الجريدة ففيها ما يؤكد هذه الملاحظة ٠

(٢٩) انظر تلك القصيدة ومقدمتها فى : المجدلية (ط ٢ سنة ١٩٦٠ م ـ منشورات المكتب التجارى ـ بيروت) ـ وللمؤلف فيما عداها : « بنت يفتاح » (سنة ١٩٣٥ م) ، و « قدموس » ط ١ (سنة ١٩٤٤ م) ، و « رندلى » ط ١ (سنة ١٩٥٠ م) ، و «أجمل منك؟ لا » ط ١ (سنة ١٩٦٠ م) ٠ كما صدرت له بعض الدراسات والأقاصيص ٠ وكثير منها أعيد طبعه أكثر من مرة ٠

(٣٠) انظر هذا البيان فى : W.Y. Tindal, Forces in Modern British Literature, P. 254.

يدرى من السابق ومن المسبوق ، فليس غريبا اذن أن نرى بواكير « بشر فارس » الرمزية تطالع القارىء المصرى فى الآونة التى نرى نظـــائرها عند « سعيد عقل » وأضرابه تطالع القارىء اللبنانى •

فمنذ بداية سنة ١٩٣٤ م تتابعت على صفحات المقتطف فى مصر نماذج رمزية للشاعر الدكتور « بشر فارس » ، فظهرت له قصائد : « الذكرى » (يناير سنة ١٩٣٤ م) ثم « السم » (يناير سنة ١٩٣٥ م) ثم « الخريف فى برلين » (أكتوبر سنة ١٩٣٦ م) ثم « فى جبال بافاريه » (مارس سنة ١٩٣٧) • وما لبث نتاجه أن شق الطريق الى غير المقتطف من الصـــحف والمجلات ، فى مصر وغيرها من الأقطار العربية ، حتى عرف به الاتجاه الرمزى أو عرف هو به(٣١) •

(٤)

واذا كانت الرمزية فى لبنان على أقلام « سعيد عقل » وأقرانه ، وفى مصر على يد « بشر فارس » ، قد نزعت منزعا أقرب الى المذهبية الواعيـــة ،

---

(٣١) نشرت المقتطف فى ديسمبر سنة ١٩٢٨ م قصيدة بعنوان « الخريف فى باريس » لشاعر يدعى « ادوار فارس » • وطابع القصيدة وصورها ورموزها تشى بان أدوار فارس ليس الا الدكتور بشر فارس ، واذا صح هذا أمكننا القول بأن وجود الرمزية فى مصر يرجع الى ما قبل الثلاثينات ، أى الى سنة ١٩٢٨ م على وجه التحديد ، وهى السنة نفسها التى نشرت فيها قصيدة أديب مظهر ، الآنفة الذكر •• واليك هذه القصيدة .

ما لهـــذا الشـــجر عابســـا كالقـــدر
باكيا فى الســـحر بدموع المطـــــر
يا لصـــوت المطـــر فى حفيف الشـــجر
مثـــل نوح الوتر فى حـــديث السمر
يا لرقص المطـــــر حـول قلبى الضجر
مثل شـدو القمرى حـول ذاوى الزهر
يا لعيشى الســـكدر عنـد صـــفو المطر
أنـــة المحتـــضر ثروتى بـــل اثرى

وهى قصيدة تذكرنا بقصيدة « أغنية الخريف » لفرلين ، كما تذكرنا بما كان يحاوله هذا الأخير من رؤية ذاته فى الطبيعة باعتبارها معينا لا ينضب من الرموز ، ولعل فى صورة المطر راقصا حول القلب الضجر ما يؤكد وجه الشبه بين الشاعرين ، لأن مفهومها أن تواصـــل الشاعر بالطبيعة قد وصل الى حد الاختلاط ، فلم يعد المطر يهطل على الأشجار الكئيبة بل أصبح يرقص حول قلب الشاعر كما ترقص الافكار والمشاعر فى فؤاده المحزون ــ انظر للرمز عند فرلين : لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ ٢ ص ٤٦٦ ــ ٤٦٧ •

فلقد اقترنت بها وواكبتها محاولات أخرى استمدت من الرمزية بعض وسائلها الفنية ، وقصرت جهدها على الافادة من تلك الوسائل فى اغناء التعبير الشعرى ، وان بقيت بعد ذلك خارج حدود الرمزية بمعناها الفنى الخالص . ونحن نقصد بذلك بعض شعراء « أبولو » وقليلا من شعراء « لبنان » و « سوريا » ممن أتيحت لهم فرصة الاطلاع على نماذج من الشعر الرمزى فى لغته الفرنسية أو مترجما ، أو قرأوا عنه على أقل تقدير . ونخص منهم : (حسن كامل الصيرفى) و (محمود حسن اسماعيل) و (محمد عبد المعطى الهمشرى) و (على محمود طه) و (ابراهيم ناجى) — على تفاوت فى درجات تأثرهم ونوعية ذلك التأثر ومداه .

(فالصيرفى) أكثر جنوحا الى القالب الاستعارى الرمزى **allegory** الذى يكاد يصل أحيانا الى مرحلة الرمز ، مع ايثار للتعبير الرمزى المعتمد على تراسل الحواس وتبادل المدركات واختيار اللفظة ذات الاشعاع الموحى والموسيقى الصوتية ، ولكنه يمزج هذا كله بنزعة رومانتيكية واضحة . وذلك ما يشير اليه « أحمد زكى أبو شادى » فى تصديره لديوان « الألحان الضائعة » اذ يقول : الصيرفى شاعر مبتدع ، بعيد الخيال ، رومانطيقى النزعة غالبا ، رمزى أحيانا ، بعيد فى طوره الحاضر عن المثل القديمة ، لغته لغة الشعر الجرىء ، فكل ألفاظه أشعة وظلال وأنغام وأصداء وعطر وشذى وأشباح وأطياف ونحوها ، وليست لغة التنسيق الصناعى الذى لا يخرج عن حدود الموسيقى اللفظية التى لا تمت بصلة الى المعانى ، وشتان بين موسيقى المعانى التى تأسر الألفاظ وبين الموسيقى اللفظية التى تكاد لا تعرفها المعانى »(٣٢) .

أما « **محمود حسن اسماعيل** » فان التجربة الحية فى معظم نتاجه تجربة رومانتيكية يشوبها اهتمام دائب باكتناه المجهول واكتشاف أسرار النفس الانسانية . مما يضفى على بعض قصائده مسحة صوفية رقيقة . وبدهى أن تجربة من هذا القبيل ترتد من سطح المادة الى قاع الذات كانت بحاجة الى اطار صياغى جديد ، وقد عثر عليه الشاعر فى التعبير الرمزى الجزئى ، الذى يتجلى فى تجسيد المعنويات ، وتجريد الماديات ، والمزج المباشر بين المادى والمجرد ، وتبادل النعوت الحسية ، وكثيرا ما يستخدم الشاعر تلك الوسائل

---

(٣٢) أحمد زكى أبو شادى — مقدمة « الألحان الضائعة » لحسن كامل الصيرفى ص ٦—٧ .

جميعا فتبدو على شعره غلالة ظليلة من الابهام ترجع فى الغالب الى التركيب اللفظى والصورة أكثر مما ترجع الى جوهر التجربة الشعرية(٣٣) ·

أما عن علاقة هذه الوسائل التعبيرية بالاتجاه الرمزى الجديد ، فلقد يكون فى كلام الشاعر نفسه ما يلقى عليها بعض الضوء اذ يقول : « الشاعر الذى وهب قوة عليا تمكنه من تصوير شعوره ازاء الطبيعة ، والترجمة عما يخلج نفسه من أثر الاندماج فيها ·· يحس بكل ما تتحمله هذه الكلمة من معانى ، حتى لقد تمتزج هذه الاحساسات فى نفسه ، فيترجم عما يراه بعينه بسمعه ، وعما يسمعه بأذنه بنظره · وهذا ما يعبر عنه بمزج الاحاسيس ، ويظنه بعضهم لونا جديدا لا عهد للشعر العربى بمثله ، وانه وليد الآداب الأجنبية أو الابتداع الجديد فى الشعر ، ولكن المطلع على أسرار الشعر العربى يرى سبق العرب به »(٣٤) ·

ولسنا ندرى هل يريد الشاعر بهذا الايضاح أن ينفى تأثره بالاتجاه الرمزى الجديد فيما يخص هذه الظاهرة الفنية أو أنه يريد أن يثبت شرعيتها بالتماس ما يشبهها فى تراثنا العربى ، ولكن المقطوع به أن الاتجاه الجديد كان قد أخذ طريقه الى الصحف والمجلات قبل أن يكتب الشاعر كلامه هذا (سنة ١٩٣٥ م) ، وبدهى ان شاعرنا قد قرأه كما قرأه غيره وانفعل به كما انفعل بعض أقرانه من شعراء « أبولو » ، وفى تلك الحالة قد يؤخذ نفيه للتأثر الرمزى دليلا على انه اطلع على بعض ما كتب عن المذهب وفيه ، لأن موقفنا ازاء الظواهر فرع عن تصورنا لها ·

واذا كان « الصيرفى » أكثر ميلا الى الاستعارة الرمزية ، وكان «محمود حسن اسماعيل » أشد عناية بالتعبير الرمزى الجزئى ، فان أبرز ما يميز « محمد عبد المعطى الهمشرى » ولعه بالصور التى تستمد من الابهام الرمزى « أسمى ما يصل اليه الفكر العبقرى فى نواحى تفكيره »(٣٥) · وبالمطولات الشعرية القائمة على تجسيد المعنويات تجسيدا مركبا ، ونحن نقول هذا وفى اعتبارنا ملحمته الذائعة « شاطىء الأعراف » ، وفيها يرحل الشاعر على « سفينة الذكريات » حيث تسبح به فى « خضم الأفكار » طاوية به « بحر

---

(٣٣) انظر مثلا قصيدته : « أسرعى قبل أن تموت الأغانى » ــ ديوان ــ هكذا أغنى (القاهرة سنة ١٩٣٨) ص ١٦٢ ·

(٣٤) محمود حسن اسماعيل : أغانى الكوخ (ط ١ يناير ١٩٣٥ م ــ مصر) ص ١٣٤ ــ ١٣٥ ·

(٣٥) من كلمات محمد عبد المعطى الهمشرى : مجلة ابولو (المجلد الأول ص ١٢٠٤) · انظر : عبد العزيز الدسوقى : جماعة ابولو ص ٤٠٠ ·

الوقت » نحو وادى الموت أو « شاطىء الأعراف » ، وهناك يفضى لنا الشاعر الرحالة بتأملاته وأفكاره عن الحب والموت والشعر والزمان فى صيغ عاطفية غنائية(٣٦) .

وفى شعر كل من « على محمود طه» و « ابراهيم ناجى » تبدو على خجل بعض أصداء المذهب الرمزى ، رغم انه قد أتيح لهما من وسائل الاطلاع عليه ما لم يتح لكثيرين .

أما أولهما ـ على محمود طه ـ فمتهم ـ كما يقول الدكتور طه حسين ـ « بتغريب الشعر »(٣٧) ، ثم هو فى رأى الدكتور محمد مندور «أكثر شعرائنا المعاصرين تأثرا بالشعر الغربى فى روحه وموضوعاته »(٣٨) ، بينما هو ـ فيما نخال ـ شاعر شديد الحساسية ينفعل بكثير مما يقرأه انفعالا لا يصل الى درجة التمثل العميق . ولا أدل على ذلك من أن نرى فى شعره قصيدة ذات منزع رومانتيكى غالب بجوار قصيدة تتردد فيها أصداء بعض شعراء الرمزية ، وأن يترجم عن « شيلى » و « جون ماسفيلد » و « ألفريد دى فينى » و « لامرتين » فى الوقت الذى يصوغ شعرا عربيا قصيدة الخريف « لفرلين »(٣٩) .

ورغم ذلك يكاد يكون يقينا ان على محمود طه قد تأثر تأثرا ما ببعض ما قرأه من نماذج رمزية ، ويبدو هذا التأثر على الأخص فى احساسه المرهف بموسيقى الكلمة الشعرية ، ثم فى انتحائه أحيانا منحى حسيا يذكرنا « ببودلير »(٤٠) ، وأخيرا فى بعض قصائده ذات الطابع الرمزى الواضح ، عنينا بهذا قصيدته « التمثال » الذى يرمز ـ حسبما يصور الشاعر ـ للأمل ينحت الانسان تمثاله من قلبه وروحه ، ولكن الزمن يمضى وما يزال تمثاله حجرا أصم ما تلبث الليالى أن تجتاحه وتعصف به فيهوى حطاما(٤١) .

---

(٣٦) انظر نماذج من هذه المطولة فى المصدر السابق ص ٥٧٠ وما بعدها .

(٣٧) انظر : سهيل ايوب : على محمود طه : شعر ودراسه (دار اليقظة العربية ـ دمشق سنة ١٩٦٢ م) ص ب هـ .

(٣٨) د. محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى ـ الحلقة الثانية ص٨٢

(٣٩) انظر على محمود طه : شعر ودراسة ص أ ط .

(٤٠) انظر : د. محمد مندور : فى الميزان الجديد (ط ١ سنة ١٩٤٤ م) ص ٢٣ .

(٤١) انظر نصا للقصيدة فى : سهيل أيوب : على محمود طه : شعر ودراسة ص ٣٧٩

أما ثانى الشاعرين ــ ابراهيم ناجى ــ فقد ترجم بعض قصائد ديوان بودلير « أزهار الشر » وصدر لها بمقدمة توحى بفهمه لأصول المذهب فهما عاما(٤٢) ، ورغم ذلك لم يتردد فى شعره ما ينم عن تـــأثر حقيقى ، وظلت استفادته منه فى حدود بعض التعابير والصور الشعرية الجزئية ٠

آية هذا كله أن من تأثر بالرمزية من شعراء « أبولو » بقى عـــلى مشارف التعبير ، لا يتعداه الى التشبع المذهبى الدقيق ٠ ورغم ذلك فضلنا أن نعرض فى دراستنا هذه لما أسميناه « برمزية التعبير » عند شعراء هذه الطائفة مدفوعين الى ذلك بعاملين : أولهما : أن نتاجهم كان مواكبا لشعر الرمزيين الخلص أو أشباه الخلص ، فهو اذن يندرج فى اطـــار المعاصرة التى حددناها آنفا ببداية الثلاثينات من هذا القرن ٠ وثانيهما : ان هذه الزمرة من شعراء رمزية التعبير قد استفادت ــ دون ريب ــ بالثقافة الأجنبية عامة ، وبوسائل المذهب الرمزى خاصة ، واذا كانت الظروف لم تسمح لها بتأثر رمزى عميق فليس معنى هذا أن ننحيها جانبا حين نحلل النزعات الرمزية المعاصرة ٠

على أن الرمزية فى شعرنا المعاصر لم تلتزم فى الغالب تلك الحـــدود الدقيقة للمذهب كما عرفته بيئته الأولى ، اذ يجب ألا ننسى أن المناخ الثقافى والاجتماعى الذى تنتقل اليه أية ظاهرة أدبية ، لابد أن يضفى عليها طابعا وتصورا جديدين ، وذلك ما يدعوه دارسو الآداب المقارنة « بالتأويل » ، ويقصدون به : تأويل الكاتب لما قرأه من آداب أخرى ، وقد يبعد هذا التأويل كثيرا أو قليلا من الحقيقة(٤٣) ٠

لا غرابة اذن أن يتطور التيار الرمزى فى شعرنا المعاصر تطورا يختلف عن نظيره فى الشعر الفرنسى ، وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية ، ومـــا أحدثته من آثار بعيدة المدى فى حياتنا الاجتماعية والثقـــافية ، فمن تحت ركامها نشأ جيل شاعر جديد ، استغل وسائل الأداء الرمزى للتعبير عـــن وقع الحياة المعاصرة على تفاوت فى نوعية الرمز الذى يتشكل فيه هذا الوقع ، فبينما تميل الشاعرة العراقية « نازك الملائكة » الى استبطان الذات واكتشاف

---

(٤٢) نشرت هذه الترجمة سنة ١٩٥٤ م عن رابطة الأدب الحـــديث ، أى بعـــد وفاة الشاعر ٠

(٤٣) انظر : د٠ محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن (ط ٣) ص ١٤ ٠

رموز اللاوعي بكل عمقه وجيشانه(٤٤) ، يكتفى الشـــاعر المصرى صـــلاح عبد الصبور ، بالتقاط رموزه من فوق سطح الحياة النفسية ، على حين وجد الشاعر العراقى بدر شاكر السياب بغيته فى الأسطورة : myth يبنى منها رموزه ، ويفسر بها أطوار الحياة العربية ومستقبلها ٠

* * *

تلك لمحة موجزة عن الرمزية فى الشعر العربى المعـــاصر : عـوامله الثقافية والاجتماعية ثم بداياتها واتجاهاتها وتطورها بصفة عامة ، لم نرد به سوى تصوير موقع البحث تصويرا كليا نبسط الحديث عنه فى الصفحات التالية ٠

---

(٤٤) انظر المقدمة التى صدرت بها ديوانها : شظايا ورماد (ط ٢ منشورات المكتب التجارى ـ بيروت) ص ١٤ ـ ١٧ ٠

الفصل الثالث

اتجاهات الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر

الرمز بين النظرية والتطبيق ـ الرمزية الخالصة ـ الرمزية الميتافيزيقية ـ رمزية التعبير ـ الرمزية النفسية ـ الرمزية الأسطورية

غاية هذه المرحلة من مراحل تلك الدراسة بيان اتجاهات الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر ، ويعنى هذا أن الرمزية عندنا لم تختط لنفسها طريقا واحدا ، كما لم تلتزم فى كل الأحيان بالحدود الدقيقة للمذهب كما عرفناه عند رواده ، ولعلنا فى هذا لم ننس ما سبق أن قلناه من أن المتأثر بظاهرة أدبية ، كثيرا ما يلجأ الى تأويلها تأويلا قد يقترب من الحقيقة أو يبتعد ، ولكن ذلك لا ينفى تأثره فى كلتا الحالتين •

فلننظر اذن فى الصورة التى بدأها الرمز الأدبى على أقلام شعرائنا ومدى تحقق وسائل الأداء الايحائى فيه ، ثم لنعقب بذلك بدراسة اتجاهاته وأطواره فلعل فى هذه الطريقة من طرق البحث ما يعين على تصور الوضع العام الذى تجلت به الرمزية فى شعرنا المعاصر ، ومدى المفارقة بين نماذجها الأولى ونماذجها المتأخرة نسبيا •

الرمز بين النظرية والتطبيق (التأويل) :

ونعنى بالنظرية مفهوم الرمز بالمعنى الفنى ، وبالتطبيق ، الصورة التى ظهر بها الرمز فى شعرنا المعاصر • فلنحاول أن نتذكر ما سبق أن أوضحناه من أن الرمز الأدبى تركيب لفظى يستلزم مستويين : مستوى الصور الحسية التى تؤخذ قالبا للرمز ، ومستوى الحالات المعنوية التى نرمز اليها بهذه الصور الحسية(٤٥) •

---

(٤٥) انظر : مجلة علم النفس ـ العدد ٢ المجلد ٥ (يناير سنة ١٩٥٠ م) ص ٢٥٨ـ٢٥٩ •
ثم انظر : A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 306.
وفيه يعرف بودلير الرمز بأنه عنصر أو صفة تجتزأ من العالم الخارجى لنرى من خلالها وحدة ما فوق الواقع ، والرابطة الكونية العامة •

والمعول فى تكوين الرمز على وجود علاقة تربط بين هذين المستويين ، بحيث اذا تحققت الصورة الحسية أثارت تلك الحالات المعنوية التى ترمز اليها . ولكن هذه العلاقة لا تعتمد على وجه الشبه الحسى بين الرمز والرموز ضرورة أن المرموز ليس شيئا حسيا وانما هو حالة تجريدية ، انها بالاحرى علاقة مرجعها الى الشعور ، ومن ثم هى علاقة حدسية وليست تقريرية واضحة(٤٦) ، ثم هى علاقة ذاتية تتجلى فيها الصلة بين الذات والأشياء وليس بين بعض الأشياء وبعضها الآخر .

وينتج عن معنوية الحالات التى يثيرها الرمز ، وعدم حسية العلاقات التى تربط بينهما ، واعتماد هذه العلاقات على الحدس والشعور .. ينتج عن هذا جميعه أن قيمة الرمز ليست قيمة دلالية يتحدد فيها المرموز بكل تخومه كما هو شأن الاشارة sign انما هى قيمة ايحائية توقع فى النفس ما لا يمكن التعبير عنه بطريق التسمية والتصريح(٤٧) ، فالرمز ــ كما يشير الناقد الامريكى بلاكمور R.P. Blackmur رمز ليس بالنسبة الى ما قيل وما قرر وانما بالنسبة الى ما لم يقل وما لم يمكن قوله ، فهو لا يرمز الى شىء معروف من قبل ، ولكن لشىء يوجده الكشف ويكاد ينكشف(٤٨) .

أين من هذا المفهوم رمزنا المعاصر ؟

اذا اخترنا أحد النماذج الرمزية المبكرة ، ولتكن قصيدة « لنا الليل » من شعر (سعيد عقل) ــ وقد نشرت سنة ١٩٣٦ م ــ فسنلاحظ ان الرمز عنده فى تلك الفترة لم يكن قد بلغ طور الصور المركبة ، وان غاية جهده انحصرت فى ابداع صور جزئية تفيض بالحركة نتيجة الاعتماد على تراسل معطيات الحواس وتبادل مجالى الادراك بين الماديات والمعنويات باضفاء صفات أحدهما على الآخر ــ فهو يقول فى مستهل تلك القصيدة :

---

(٤٦) انظر : Tindal, The Literary Symbol, P. 19.

(٤٧) انظر السابق ص ٦ . والسبب فى تحدد معنى الاشارة Sign وانبهام ايحاء الرمز ان الاشارة تعبير عن شىء معروف من قبل ، مثل تلك الملابس التى يرتديها موظفو القطارات تمييزا لهم عمن سواهم ، فالعلم بوضع هذا الزى لتلك الطائفة سابق على العلم بمحتوى تلك الاشارة ، أما الرمز فهو افضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة ــ انظر : السابق ص ٦٦ وكذلك الدكتور مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة ص ١٩٠ .

(٤٨) انظر : ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة جـ ٢ ص ٤٩ .

لنا الليل ، عودى نضم الأمل   على غمرة من دد وقبل
أزاهير نحن ، نشقنا ارتعاش الضحى ورشفنا   بياض القلل(٤٩)

فالصورة فى البيت الأول عادية ، كما أن تشبيه الحبيبين بالأزاهر تشبيه مطروق ولكن أثر الوسائل الرمزية يهدو فجأة فى « ارتعاش الضحى » ثم فى تحوله من مجرد أشعة ضوئية تراها العين الى عطر يتنسمه الشم ، بالاضافة الى ما فى ارتشاف البياض من تراسل بين المرئى والمطعوم • فكأن الشاعر قد أحس الضحى — ليس ببصره فقط كما يفعل معظم الناس — بل ذاقه وتنشقه كذلك ، ومن هنا كانت حركية الصورة وحيويتها ، رغم انها صورة جزئية •

وفى تلك القصيدة نفسها نرى الشاعر يضع أصابعه على طريقة من طرق الرمز سيستغلها عن سعة فيما بعد ، تلك هى الاعتماد على بعض الكلمات المقترنة بذكريات تاريخية وعاطفية ، بحيث اذا ذكرت هذه الكلمات اندفعت الى أفكارنا ومشاعرنا تلك الذكريات المقترنة بها • ومن نماذج ذلك قوله :

وعشنا الليالى منى الأقدمين   عناق الخيام ورقص الطلل
فوهج الحجاز على شفتينا   ونشوة « فارس » ملء المقل
لنا الليل ، ميلى على نضم   العصور الشباب عصورا أول
لهن من العتق لون الوجود   ومن حبنا النضر لون الأجل
فنشرب طيف امرىء القيس خمرا   وأنفاس مجنون ليلى ثمل

فالشاعر يريد أن يوحى بأن حبه حب أزلى حلمت به العصور ، وان له من عهود الفروسية جلالها ووفاءها ، ومن ثم لجأ الى بعض الكلمات التراثية يثير بها جوا يومىء الى تلك المعانى — ولا نقول : يعبر عنها — مثل : « عناق الخيام » و « رقص الطلل » و « وهج الحجاز » و « نشوة فارس » و « امرىء القيس » و « مجنون ليلى » ، وكلها كلمات ذات اشعاعات تاريخية وعاطفية تتعدى حدود الدلالة الوضعية • ويستخلص من هذا أن جهد الرمز عند (سعيد عقل) فى تلك المرحلة كان موجها الى الكلمات والصور الجزئية ، ولم يكن منصرفا — فى الغالب — الى بناء القصيدة بناء رمزيا مركبا تتآزر

---

(٤٩) سعيد عقل : لنا الليل — المكشوف — العدد ٤٥ سنة ١٩٣٦ م ص ٣ •

فيه الصور على الايحاء بفكرة أو شعور ، الأمر الذى نجده فى احدى بواكير « بشر فارس » ٠

ففى قصيدة (الذكرى) (لبشر فارس) (سنة ١٩٣٤ م) نرى محاولة لابداع (رمز مركب) قائم على العلاقات الرمزية بين الصور الشعرية ، غير مكتف بايحاء الصورة الجزئية أو الكلمات المشعة ٠ يقول فى تلك القصيدة :

ورقة جفت على غصن ذوى	فزع العصفور منها فانزوى
عبث الطل بها ثم ارعوى	نبذتها الريح فى عرض الفضا
شاخ حبى فضوى ، ثم انطوى	مال عنه القلب طلاب جوى
شمت الرشد به حتى ارتوى	عضه الذل فولى مرمضا(٥٠)

فمن الواضح أن الرمز فى المقطع الأول ليس فى كلمة بل ولا فى صورة جزئية وانما هو فى مجموعة من الصور المركبة تركيبا متحركا ناميا ، فالشاعر يرمز بهذه الورقة الجافة على الغصن الذابل الى ذكريات حب عفا حتى أنكره صاحبه ، وألقت به الأيام فى مهب النسيان أو فى (عرض الفضا) على حد تعبير القصيدة ٠ وربما كان فى المقطع الثانى ما يرشح هذا الفهم ، وان كان فيه كذلك بعض التحديد الذى يأباه الرمزيون ٠

ولئن كان وعى (سعيد عقل) بمفهوم الرمز – آنذاك – قريبا من وسائل الايحاء الجزئية ، وكان وعى (بشر فارس) به أقرب الى الدقة ، فان هناك من شعرائنا من فهم الرمز على أنه نوع من الاستعارة الرمزية allegory التى تؤخذ فيها الطيور والحيوانات والنباتات والأشياء بعامة رموزا لشخصيات انسانية أو وسائل لتقرير الأفكار والمعانى الخلقية والاجتماعية ٠

ومن ذلك أن الشاعر ابراهيم عبد الفتاح طوقان يقدم لقصيدته « مصرع بلبل » (المقتطف – يناير سنة ١٩٣٥) بأنها « حكاية رمزية تمثل الواقع فى حياة المدن الكبرى ، حين يدخل غمارها الشباب قادما من البلدة الصغيرة أو القرية البسيطة ٠٠٠ هذه الحياة الصاخبة تخلب ذلك

---

(٥٠) بشر فارس : الذكرى – المقتطف : الجزء الأول من المجلد الرابع والثمانين ص ٢٥ ٠ ونلاحظ فى البيت الأول خطا عروضيا أو ضرورة لغوية غير مستحبة ، فالقصيدة من الرمل ، ولكى يستقيم الوزن يجب أن نقول : (رقة جفت بسكون الراء ، أو أن نبقيها كما هى فنقع فى محظور موسيقى مستكره ٠

الشاب بزخرفها وفنون لهوها وألوان عبثها • تجتذبه فيرتمي بين أحضانها ويلقي بقياده اليها ، فتذهب به من مزالق الضلال كل مذهب » • ثم لا يكتفي الشاعر بهذه المقدمة فيصرح بمضامين رموزه قائلا : أما البلبل في هـــذه الحكاية فيرمز عن الشاب المخدوع ، وأما الوردة فترمز عن بائعة اللهو والعبث، وأما الروض فهو رمز الحانة أو الملهى »(٥١) •

وبدهي أن الشاعر بعد هذا التصريح لم يترك لقارىء القصيدة شيئا يكتشفه بنفسه ، فاذا تذكرنا أن الرمز في جوهره ايحاء بالمشاعر والأفكار وليس تسمية لها أو وصفا ، علمنا أن القصيدة لم يعد لها ــ بعد هـــذه المقدمة ــ من الرمز الا اسمه • ويبدو أن هم الشاعر كان موجها ــ شأن بعض شعرائنا ممن يتشحون برداء رمزي ــ الى اســـتخلاص العبرة من وقائع القصيدة أكثر مما كان منصرفا الى بناء الرمز باعتبـــاره صـــورة شعرية مركبة ، وهو ما يفصح عنه صراحة اذ يقول في ختام تلك الحكاية الرمزية :

صـــارت الـــوردة الخليعـــة ... للبلبل همـــا ومأربا يشـــقيه
حسرتا للغـــرير أصـــبح كربا ... ما يـــلاقيـــه من دلال وتيـــه
شفه السهد ، واعتراه من الحب ... ســـقام مـــبرح يضـــنيه
من رآهـــا وقـــد تحـــامل يهفو ... نحوها ، كيف أعـــرضت تغريه
من رأى روحـــه تســـيل نشيدا ... لاهبا ، لـــوعة الأسى تذكيـــه
هي حواء ، ذلك الخلد فاحـذر ... لا تكـــونن انت آدم فيـــه
لا تهب قلبـــك الكريم لئيمـــا ... تحت رجليـــك عابثـــا يلقيـــه

ذلك هو المغزى الذي أدار عليه الشاعر قصيدته ، لم يترك للقارىء يكتشفه بجهده الذاتي ، بل حرص الشاعر على تحديده وتقديمه له ، غـــير مدرك أن ما يحصل عليه القارىء من الرمز لا يتوقف فقط على ما بثه الشاعر خلاله ، وانما يتوقف ــ كذلك ــ على حساسية المتلقي sensitivity (٥٢) وثقافته وتكوينه النفسي بوجه عام •

ويبدو أن هذا الادراك الغائم للرمز ووظيفته ، لم ينفرد به شـــاعر « كابراهيم طوقان » بل شاركه بعض نقاد هذه المرحلة ، ممن لم يروا في

---

(٥١) ابراهيم عبد الفتاح طوقان (مصرع بلبل) ــ المقتطف ــ يناير سنة ١٩٣٥ م ص ٣٢ ــ ٣٥ •

(٥٢) انظر : Tindal, The Literary Symbol, P. 17.

الرمز أكثر من أنه : « التعبير عن المعانى والأشياء بواسطة الصور والرموز » ، كما لم يروا فى الرمزية أكثر من كونها « مأخوذة من الرمز ، ومعناه فى اللغة الاشارة أو الايحاء بالشفتين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان » على حد تعبير نقولا فياض(٥٣) • أو أنها « احدى الاتجاهات النفسية فى الافصاح والتبيين ، فهى وسيلة من وسائل التعبير عن خلجات النفس تتجاوز الرمز بشئء الى شيء آخر ، الى اظهار الغامض والمبهم والتـــائه فى مغلفات الروح وتسجيل أصداء العقل الباطن » ـ كما يقول « زكى طليمات »(٥٤) •

آية هذا أن وعى شعرائنا ونقادنا بالرمز لم يلتزم ـ على الأقل فى تلك المرحلة المبكرة ـ بالمفهوم المذهبى الدقيق ، وانه قد تجلى على أقلام الشعراء بخاصة فى أشكال رئيسية أربعه :

أولا ـ الكلمات ذات الايحاء التراثى تاريخيا وعاطفيا ، كما لاحظنا عند « سعيد عقل » •

ثانيا ـ الصورة الجزئية التى تستغل فيها وسائل الأداء الرمزى ، من مثل تراسل معطيات الحواس ، وتبادل مجالات الادراك بين المحسوس والمعنوى، وهو ما رأينا طرفا منه فيما أوردناه من شعر (سعيد عقل) •

ثالثا ـ بناء الصور الرمزية بناء مركبا يوحى بفكرة أو شعور ، وذلك أقرب المفاهيم العربية ـ فى تلك الفترة ـ الى الرمز بمعناه الدقيق • وقد لاحظناه بخاصة فى شعر « بشر فارس » •

رابعا ـ الاستعارة الرمزية التى ترمى الى تقرير فكرة أو استخلاص عبرة ، وتلك ـ لضيق ايحائها وتعين المقصود منها ـ خارج نطاق الرمز بمعنا الدقيق •

وطبيعى أن تتطور هذه المفاهيم من بعد ، وأن تتنوع اتجاهاتها بتنو شخصيات الشعراء وثقافتهم وميولهم ومدى تأثر كل منهم بتراث الرمزية فاذا كان (سعيد عقل) و (صلاح لبكى) فى لبنان قد انتحيا منحى يقرب من التمذهب الخالص ، فان رمزية (بشر فارس) قد خالطتها مسحة ميتافيزيق وظللتها غلالة من الاشراق الصوفى ، بينما اتجه بعض شعراء أبولو الى رمز

---

(٥٣) د• نقولا فياض • الرمزية والشعر الرمزى ـ مجلة الأديب ـ تموز سنة ٦٣٠ ص ٣ •

(٥٤) زكى طليمات : فى المذهب الرمزى ـ مجلة الرسالة ـ العدد ٢٥٠ ص ٦٤٧ •

التعبير الجزئى والصور المفردة ، على حين نشأت بعد الحرب العالمية الثانية طائفة من شباب الشعراء انعطفت بالرمز الى كهوف النفس وأعماقها الواعية واللاواعية واستغلت الميثولوجيا mythology فى الايحاء بالأفكار والمشاعر. وهذا ما نفصل القول فيه .

(١)

الرمزية الجمالية الخالصة

ونعنى بها نمطا من الرمزية تغنى شعراءه بالجمال المطلق ، وحاولوا متابعة المذهب فى نظرياته الجمالية ووسائله الفنية معا ، سواء كانت هذه المتابعة احتذاء تاما يتناول جزئيات المذهب وكلياته كما نلاحظ بالنسبة « لسعيد عقل » أو كانت استلهاما لفلسفته وقضاياه العامة دون الوقوف عند تفصيلاته ودقائقه ، وهو ما نراه بوضوح فى شعر « صلاح لبكى » ، ومنهما يتكون الاتجاه الجمالى فى الرمزية العربية .

ا ـ سعيد عقل والمذهب الرمزى

يكاد سعيد عقل أن ينفرد من بين شعرائنا الرمزيين ـ باستثناء بشر فارس ـ بانه لم يقتصر على تطبيق وسائل الأداء الرمزى ، بل حاول تقرير هذه الوسائل وفلسفتها فى مقالاته وكتبه ومقدمات بعض دواوينه ، أى أنه جاهد أن يصنع ما يصنعه رواد المذاهب والاتجاهات الأدبية من التمهيد لها بنقد انشائى يشرح معالمها وخصائصها الفنية(٥٥) .

ونظرة فى ثنايا هذه المقدمات النقدية تؤكد أن فكرة الجمال ومفهوم الشعر وأدواته عند سعيد عقل لا تكاد جميعا تختلف عن نظائرها فى المذهب الرمزى ، وليست هذه المماثلة ضربا من المصادفة البحتة ، وانما هى نابعة من التأثر الذى يصل الى حد المحاكاة ، أو قل هى محاولة للتمذهب الرمزى .

---

(٥٥) نذكر له على سبيل المثال مقالات متفرقة فى كتابه : كأس لخمر (ط ١ سنة ١٩٦١ منشورات المكتب التجارى ـ بيروت) . وكذلك مقدمة (المجدلية) الطبعة الأولى سنة ١٩٣٧ م والطبعة الثانية سنة ١٩٦٠ م عن المكتب التجارى ببيروت .

فالقصيدة ـ فيما يرى سعيد عقل ـ « مأثورة كلامية توصلت بتجارب موصولة ـ وقل بلقيات ـ الى فلذ ، الى أبيات ، الى مجموع ايحائى يعطل بتعددية الأصوات وعى المتذوق ، ويتكون فى لا وعيه بأكثر ما يمكن من مساواة لحالة الشاعر جوهرا وشكل جوهر »(٥٦) •

وواضح أنه فى حديثه عن القصيدة بوصفها « مجموعا ايحائيا » يغمس قلمه فى محابر الرمزيين ويمتاح من منابعهم ، ففى النظرية الرمزية ـ كما أشرنا أكثر من مرة ـ تغيرت وظيفة الشعر ، فلم تعد التعبير عن حقائق الوجود أو النفس وانما أصبحت توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقى عن طريق الايحاء •

واما قوله ان هذا المجموع الايحائى « يعطل بتعددية الأصوات وعى المتذوق » ، فهو احتذاء لما نادى به الرمزيون من الاعتماد على الموسيقى اللفظية فى خلق مناخ شبيه بالمناخ النفسى للشاعر ، وهو ما يشير اليه (هنرى بريمون) ـ تلميذ الرمزية وداعية الشعر الخالص ـ بقوله : (الشعر موسيقى تجرى فيها مادة دقيقة تنفذ الى صميم نفوسنا)(٥٧) •

واللاوعى عند « سعيد عقل » هو منبع الحالة الشعرية من ناحية ، ثم هو من ناحية أخرى أصلح الظروف النفسية التى يمكن فيها للمتلقى أن يستقبل كل عطاء القصيدة واشعاعاتها الغنية ، لأن وضع القصيدة فى منطقة الضوء المنطقى أو الوعى يحد من قدرتها على نقل الواقع النفسى بما فيه من اضطراب وابهام وتناقض ، ومن ثم يقول (سعيد عقل) : أرى أن اللاوعى رأس حالات الشعر ، ورأس حالات النثر الوعى • قبل ابداعى الشعر ، بل فى ذروة ابداعى ، لا أكون واعيا فى ذاتى ولا واحدا من الأشياء الواضحة• والثابت ـ ويمكن الاستناد فى ذلك الى العالم هنرى بوانكاره ـ أن لا أثر فكريا ذا قيمة ، رياضيا كان أم سياسيا ، موسيقيا أم شعريا ، تحقق فى الضوء »(٥٨) •

وندهش لهذا التعميم المغالى الذى انزلق اليه الشاعر حين زعم أن كل أثر فكرى عظيم انما يتم بعيدا عن ضوء الوعى ، لأن كونه أثرا فكريا ينم عن قدر من التفكير والملاحظة ، بل ان قيمة هذا الأثر الفكرى فى تلك الآونة انما

---

(٥٦) سعيد عقل : مقدمة المجدلية (ط ٢) ص ٣٧ ـ ٣٨ •

(٥٧) نقلا عن : روز غريب : النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ص ١٠٧ •

(٥٨) سعيد عقل : مقدمة المجدلية ص ١٧ •

تكون بقدر نصيبه من « الفكر » : تزيد بازدياده وتقل كلما قل · ومع التجاوز عن هذا التعميم الجزافي نرى أن الشاعر يفتقد اصالة الابتكار فى دعوته الى تعطيل الوعى فى عملية الابداع الشعرى ، فقد دعا الى ذلك ومارسه الرمزيون من قبله ، وبخاصة « رامبو » الذى كان يسجل فى قصائده خليطا من الهواجس والأحلام وذكريات الطفولة و الرؤى السكرى وكل سقط اللاشعور(٥٩) ·

على اننا نعتقد أن الفكر ـ وهو وليد الوعى ـ لا يضاد الفن الشعرى على شريطة أن يستطيع الشاعر تحويل الفكرة الواعية الى صورة موحية تشف عن الفكرة ولا تقررها تقريرا برهانيا جامدا ، وهذا ما حاوله « مالارميه » ، الذى كان شعره تعبيرا محكما عن (المجهود العقلى الذى يهدف الى الجمال المحض) أو (الفكرة المحضة عن الأشياء)(٦٠) ·

ثم أن تعطيل الوعى هو فى حد ذاته عمل ارادى يحتاج الى كثير من الرياضة والدربة والمكابدة ، كما أن كل عمل فنى بحاجة الى قدر من الوعى والتخطيط والادراك الكلى ، على الاقل فى مرحلته الأولى ، حين يكون ما يزال فكرة غائمة أو شعورا مبهما يحاول التكون والانبثاق ، والا كان الفن افرازا تلقائيا لا جهد فيه ولا ابداع ، وهو أمر لم يقل به حتى أحرص الرمزيين على تعطيل الوعى ، نعنى (رامبو) ، لان اللاوعى فى شعره ليس أكثر من غلاف للقصيدة اذا حدق فيه القارىء تكشف عن معاناة ووعى فنى عميق ·

ولأن عناصر الوعى ـ فيما يرى سعيد عقل ـ لا تلعب فى الشعر أى دور ، فان الفكرة والصورة والعاطفة انما هى نثر الحالة الشعرية ، وليست الحالة الشعرية نفسها ، لأن (النثر فى طبيعته وعى بوعى · أما الشعر فلا · الشاعر فى ذروة ابداعه لا تخامره أفكار أو صور أو عواطف ، وهو ان خامره شىء منها أفسد عليه العمل · عناصر الوعى ـ ولم أستثن العاطفة صنم النظاميين الافذاذ ـ لا تلعب فى الشعر أى دور)(٦١) ·

وكلامه هذا ـ على غلوه ـ لا يخرج فى جوهره عما كان يراه « مالارميه » من أن العمل الشعرى استنفاد للموضوع والصورة واللفظ داخل عملية الخلق

---

(٥٩) انظر : Tindal, Forces in Modern British Literature, P. 252.

(٦٠) لانسون ـ تاريخ الأدب الفرنسى جـ ٢ ص ٤٦٤ ـ ٤٦٧ ·

(٦١) مقدمة المجدلية ص ١٨ ·

الفني ، حتى لا يبقى سوى الفكرة مجردة(٦٢) ، كمـــا أنه يشبه ما علق به « جوستاف كوهن Gustave Kohen » على شعر (فاليرى) حين قرر أن الأفكار المستوحاة من العمل الشعرى ليست هى العنصر الجوهرى ــ ولكنها تتعاون مع الأصوات والايقـــاعات فى اثارة نـــوع من النشوة أو التوتر النفسى(٦٣) ، مع فارق أن « جوستاف كوهن » قد احتفظ للافكار بقيمة معادلة لقيم الأصوات والايقاع ، الأمر الذى لم يصنعه (سعيد عقل) •

ثم اذا فقدت القصيدة عناصر الفكر والعاطفة والصورة لأنها عناصر نثرية فماذا يبقى لها أو منها ؟ انه النغم ــ فيما يحسب الشاعر ــ ، العنصر الباقى والخالص فى الشعر ، « فقبل الابداع ــ كما يقول ــ يسيطر على ما أسميه نغم القصيدة ، وبقدر ما يكون عليا عظيما اطلع ما هو أكثر خلوصا • ولم يتفق لى أن انثنيت عن العمل البهى الا أو ان أفقد النغم ، أى أو ان تأخذ تطغى على أفكار وصور وعواطف » ، ثم يردف الشاعر : « الشعر حالة من لا وعى فوق الوصف لا تشرح ، جوهرها أشبه بموسيقى ، بها يتحد الشاعر حميما مع الأزلى من حقائق هذا الكون المهيب »(٦٤) •

فلنر الى أين بلغ بنا « سعيد عقل » فى مسيرته تلك : اللاوعى رأس الحالات الشعرية ، والعناصر النثرية من فكرة وصورة وعاطفة لا تلعب فى الشعر أى دور لأن مادة الشعر جوهر أشبه بجوهر الموسيقى •• كيف اذن يتأتى للشاعر أن ينقل هذا الجوهر نقلا شعريا ما دمنا قد رفضنا فاعلية ما أسماه بالعناصر النثرية ؟

ان ذلك ــ فيما يرى الشاعر ــ يتم بوسيلتين لابد من تواكبهما معا فى العمل الشعرى :

أولا ــ تعطيل قوى الوعى عن طريق الهائه بالأصوات المتعددة يحاول اللحاق بها جميعا ، حتى يصيبه الكلال ، فيترك المجال لقوى اللاوعى منفردة ــ وهو ما يفسره الشاعر بقوله : « التعديدية فى الموسيقى مثلا ــ وهى ذروة أنواع الموسيقى ــ أن تضرب فى الوقت الواحد أصواتا مختلفة ، فاذا الوعى

---

(٦٢) انظر : Tindal, Forces in Modern British Literature, P. 252

(٦٣) انظر : Tindal, The Literary Symbol, P. 250.

وقد كان هذا التعليق على قصيدة فاليرى (المقبرة البحرية) التى سئل عما يقصد أو يعنى أن يقول فيها فأجاب بأنه لم يرغب فى أن يقول بل أن يفعل ــ المرجع ــ نفس الصفحة •

(٦٤) مقدمة المجدلية ص ٢٦ ، ٢٨ •

ولا صوت واحد يرتاح اليه أى يعيه ، يحاول أن يقبض على الأصوات المتعددة مجتمعة ، فيجهد نفسه ، لكنه ــ وهو الضعيف ولسطحيته ذو خاصة تتطلب الواضح والمفرد ــ عبثا يجهد ، فاذا به يتعب ولا يلبث أن يقع دون المحجة ، وهكذا يترك الأصوات المتعددة تخاطب اللاوعى »(٦٥) ٠

ثانيا ــ خلق تركيب صوتى يتساوى فيه جوهر الحالة الشعرية مع الشكل اللفظى ، ذلك أن الالفاظ فقدت ايحاءها الطبيعى بالمواضعة والاصطلاح ، وعلى الشاعر أن يعيد اليها ما فقدته ، « فمهمة الفن أن ينتقى ويرتب بحيث يوجد تركيبا كلاميا ، وقل موسيقيا ، فيه من الأصوات : تمازجها أو التنادى ، جهيرها أو الخفيت ، مقتضبها أو المنبسط ، الى ألف لعب ولعب ــ ما يؤلف صيغا صوتية تعيد بين الكلام والمقصود اظهاره رابطة فيزيولوجية سبق للتدخل العقلى أن فصمها ٠ وبقدر ما يوفق الفن الى ذلك تكون درجة الخلوص فى الشعر »(٦٦) ٠

ونضيف من جانبنا أن جهد (سعيد عقل) فى هاتين القضيتين ليس أكثر من جهد الشارح لما أجمله غيره ، فقوله بتعطيل الوعى عن طريق (التعدد والصوتى) ليس الا تفصيلا ــ يعترف هو به ــ لقول « برجسون » : « غرض الفن أن ينوم القوى العاملة أو بالأحرى الصامدة من شخصيتنا ، ويذهب بنا هكذا الى حالة انقياد تام »(٦٧) ٠

كذلك ليست دعوته الى اطراح الدلالات الوضعية ، واستغلال القيم الصوتية فى الألفاظ ، الا متابعة دقيقة لما كان يراه مالارميه من أن باستطاعة الشعر أن يؤثر تأثيرا جماليا يبلغ من التجريد الى درجة أن يكون الفهم تقريبا فى حالة توقف ، بينما تقوم الأصوات ــ منفردة ومركبة ــ بكل العمل ٠ وفى تلك الحالة لا تعود ثمة قيمة للمعانى فى حد ذاتها(٦٨) ٠

تلك هى حدود النظرية الرمزية كما تصورها « سعيد عقل » ، اذا حاولنا العودة بها الى منابعها الأصيلة من أفكار آباء المذهب لم يبق له الا جهد التمثل والصياغة ــ فكيف اذن طبق هذه المقررات الرمزية فى شعره ؟ والى أى مدى التزم بها ؟

---

(٦٥) مقدمة المجدلية ص ٣١ ــ ٣٢ ٠
(٦٦) السابق ص ٣٤ ٠
(٦٧) النص منقول عن المقدمة ذاتها ص ٣٢ ٠
(٦٨) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 14.

١ ـ التجربة بين الحس والادراك الكلى :

التجربة الرئيسية فى شعر « سعيد عقل » ـ اذا جاز هذا التعميم ـ هى محاولته الدائبة أن يتخطى الجزئى الى الكل ، والخاص الى العام ، وأن ينفذ من الواقع الحسى الى ما وراءه • وحينا كان يوفق فى تلك المحاولة ، بينما كان جناحاه يقصران عن التحليق أحيانا أخرى ، فيظل ملتصقا بتراب الحس يدارى اخفاقه ببريق الألفاظ •

والمفارقة الهامة بين محاولة « سعيد عقل » تلك ونظيرتها عند آباء الرمزية أن هؤلاء أقاموا مذهبهم على أساس النظر الى الوجود نظرة شمولية ، ترى الوحدة من خلال التعدد والجوهر من خلال الاعراض(٦٩) ، ومن هنا كانت وسائلهم الفنية نتيجة لمعاناة وجودية سابقة ، ولم تكن فى حد ذاتها هدفا • أما محاولة (سعيد عقل) فلم تكن فيها تلك المكابدة التى مر بها الرمزيون ، بل كانت بالأحرى تلقيا لتراث فكرى وفنى تركه أصحابه بعد أن اكتمل أو كاد ، فلم يكن له فيه ـ كما قدمنا ـ غير جهد التطبيق • أى أن شاعرنا لم يكتشف النظرية ـ كما فعل الرمزيون ـ من خلال التجربة ، بل حاول التجربة بعد أن وقع فعلا على النظرية ، ومن ثم كان قصوره حين أراد التماس أساس جمالى وفلسفى يقيم عليه بناءه الشعرى ، فبدا هذا الأساس ـ لعدم اصالته ـ شكليا واهيا • ففى مطولته المسماة « بالمجدلية » يحاول الايحاء بهذه المقررة : ان التوبة جنين ينبثق من ظلام الخطيئة ، وكأنه فى هذا يستلهم روح التراث المسيحى ، أو كأنه يفسر ما قاله يوما من أن « الكون الرهيب الصمت •• نادرا ما انفتح بابه للطائعين »(٧٠) • وهو للايحاء بهذه الفكرة يتخذ (المجدلية) ـ تلك الغانية التى أرادت اغواء المسيح فصدها فى رفق كان بدء توبتها ـ نقول : يتخذها رمزا للهداية عن طريق التجربة الحسية ، فهل وفق فى بناء هذا الرمز بحيث يستطيع الايحاء بكل أبعاد تلك الفكرة ؟

---

(٦٩) يتجلى هذا فى أبرز نظرياتهم المسماة بالعلاقات ـ انظر :
Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 6.
وكذلك د• محمد مندور . محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى ـ الحلقة الأولى ص ٧ •

(٧٠) سعيد عقل : كأس لخمر ص ٧٤ •

ان الشطر الأول من تلك القصيدة الطويلة تصوير لحياة السقوط التي كانت تعيشها المجدلية قبل لقاء المسيح ، وقد كان متوقعا أن ينتقي الشاعر من الصور والرموز ما يتواءم مع ظلام هذه الحقبة من حياة المجدلية ، بحيث يبرز وجه الخطيئة متميز الملامح ، كي تكو نالمفارقة بينه وبين الهداية المرتقبة واضحة · فلنر كيف يصف الشاعر المجدلية الخاطئة :

يطهر الطرف ان رآها على نير عهر مخضب ببياض
عرف الناس نشوة الحب فى نديان جسم مخضوضر اللذات
مرغوا فى اريجه الجبهة البيضاء واستوقفوا الهنيهة بكرا
واستلذوا نبض الأسرة ، وانهدوا هيامى على جنى الطيبات
عانقو الحلم اضحيانا ، تعرى عن ربيع موه ، وأفق أمـــرا
وتغنوا مع الجمال ، وهزوا الذة الوصل فى سرير الحيـــاة
من صبا المجدلية اقتصفوا العود ، ومن رن كأسها النغمات
خفق اسم فى جو « أورشليم » ، خفقة العطر فى جواء الربيع(٧١)

وقارىء هذه الأبيات يشعر بعد النظرة الثانية بتنافر ايحاءات الصور والرموز بين : الطهر والعهر ، والخضاب والبياض ، والخضرة واللذة ، ونبض الأسرة والحلم ، فبعض هذه الكلمات ــ كالطهر والبياض والخضرة والحلم ــ يوحى بنقاء لا ينسجم مع ظلام الرذيلة ، بينما يشف بعضها الآخر ــ كالعهر والخضاب واللذة ونبض الأسرة ــ عن ايماءات جسدية واضحة · ولقد يكون هذا التضاد مقصودا بغرض اثارة مشاعر مبهمة وغائمة فى نفس المتلقى ، كما قد يكون مقصودا بغرض التمهيد للهداية المرتقبة ، وفى كلتا الحالتين تبقى مسئولية الشاعر فى أنه وضعنا منذ بداية القصيدة بازاء طهر يتولد من خطيئة تخفق ــ كما يقول ــ خفقة العطر ، ومن ثم لم نشعر بمفارقة تذكر بين طورى الخطيئة والهداية فى حياة المجدلية ، كما لم نحس بنمـــو شخصيتها في داخل القصيدة ، لاكتفاء الشاعر بالسرد الوصفى عوضا عن الحركة الدرامية ·

لقد كان بوسع الشاعر أن يرينا كيف تنمو بذور الفضيلة فى صدر المجدلية دون أن يضطر الى الجمع بين هذه الرموز ذات الايحاءات المتنافرة ، بأن يلقى الضوء على نفسية المجدلية ذاتها ، ويتتبع تاريخ هذه النفسية ، وما يدور فيها من صراع بين لذة الخطيئة وشوق الخلاص · ولكنه ــ بدلا من

---

(٧١) المجدلية ص ٥٤ ·

ذلك ـ اعتمد على الرصد الخارجي لاحداث القصة ، والوصف الحسى لجمال المجدلية ، ومن ثم ضاقت ايحاءات الرمز :

دمية أشرقت على سرور الرفعة ، بين العبدان ، بين الشموع
سعف الغار دونها فى انكسار ، وسنى التاج مطرق فى ركوع
قدستها العروش ، قدسها الناس ، وداست على قلوب الجميع(٧٢)

فهو كما ترى يتناول المشهد من الخارج ، فلا تلتقط حاسته الفنيـــة سوى صور الاشراق والسرر والعبدان والشموع والسنى ، فاذا ما أراد أن يوحي بجمال المجدلية ، لم يستطع أن يستكنه ما خلفه من اختلاجات النفس والروح ، فاذا به لا يرى فيه غير « دمية أشرقت على سرر الرفعة » كمـــا يقول(٧٣) .

يمكن القول ـ فى التحليل الأخير ـ ان الشاعر حاول فى هذه المطولة الشعرية أن يرتقى من خلال الواقع الجزئى الى ادراك كلى ، مجرد ، ولكنه ظل ـ فى الغالب ـ عند حدود المحسوس الخارجى لا يتعداه ، واذا تعداه فالى صور جزئية لا تشف عن هذا الادراك الكلى الذى طمح اليه .

وكما حاول الشاعر فى المجدلية أن يرصد انبثاق الطهر من رماد الخطيئة حاول فى كثير من قصائده السابقة واللاحقة ، أن يوحي بازلية الحب باعتباره جوهر الوجود الانسانى ، فهو كما يقول « تجربة كونية »(٧٤) تتولد من خلال التواصل الحسى بين الحبيبين ولكنها رغم ذلك ترقى ـ على يد الشاعر ـ الى مستوى الواقعة الروحية أو الفناء المطلق ، وكأن الحـــواس هنا معراج يسمو به الى آفاق نشوة جمالية فوق الزمان والمكان ـ تقول الحبيبة فى احدى قصائده :

لأجلى كان الوجود وجودا ، وكانت ليال
حبيبى ، ستسأل عنى الورود كأنى سؤال !
وما بعد عينى بعد ، ولا كان قبل احتمال(٧٥)

---

(٧٢) المجدلية ص ٥٧ ـ ٥٨ (ط ٢) .

(٧٣) انظر كذلك لقصور الرؤيا فى المجدلية : ايليا الحاوى : سعيد عقل ما له وما عليه (الآداب ـ يونية سنة ١٩٦١ م) ص ٤٣ .

(٧٤) سعيد عقل : كأس لخمر ص ٨٤ .

(٧٥) سعيد عقل : من قصيدة بعنوان « على رخامة » من ديوانه « رندلى » (ط ٣ المكتب التجارى بيروت سنة ١٩٦٠ م) ص ٥٥ ـ ٥٦ .

ولعل فى هذه النظرة المثالية الى الجمال الحسى ما يذكرنا « ببودلير » الذى كان عطر الحبيبة وشعرها يحملانه الى آفاق ساحرة وعوالم ليست لها أبعاد الواقع وتخومه ، مع فارق أن « بودلير » كان يرصد التجربة الحسية من خلال وقعها على ذاته القلقة ، ومن ثم كان يوفق فى اضاءة العناصر النفسية والكونية فى التجربة ، أما « سعيد عقل » فان قصاراه أن ينتقل من المحسوس الى المجرد انتقالا مفاجئا ومباشرا ، لا ينم عن معاناة أو مكابدة . وذلك ما يمكن لمسه فى قصيدته « ترحيب » حيث يقول :

لك جسم ، يابيلسان استند : لافح سرى
خلعة الشمس عريت للأزاميل مرمرا
ما بياض .. مازئبق ؟ ما غوى الثوب جررا
حلم ان يلح فغص ، وعرج على الكرى
عبث ضمه ، ومد ذراعيك مفترى(٧٦)

فالشاعر ـ كما هو واضح ـ لا يعكس وقع الجمال على باصرة ذاته ، بل هو معنى بأن يحدد أبعاده الحسية ، ونصيبه من اللون والضوء والشكل ، فاذا أراد أن يزيد هذا الجمال تعريفا لم يجد غير المرمر والازميل نموذجا يشبهه به ، مع فارق أن الأزميل هنا لا يعمل فى مرمر حقيقى ، وانما ينحت فى ضوء الشمس ليصوغ منه جسم الحبيبة . فاذا فاجأنا الشاعر ـ بعد هذه النظرة الحسية الى الجمال ـ بأ نالحبيبة حلم من العبث ضمه أو مد الذراعين اليه ، فان محاولته تلك لا تكون مقنعة من الناحية الفنية ، وهى أقرب الى المصادرة والتقرير منها الى الايحاء الرمزى .

على اننا نرى ـ انصافا للشاعر ـ أن بعض نماذجه وصلت الى درجة التصفية التى تخلص عندها الرؤيا وتنتفى كثافة الحس ، وفى تلك الآونة تتحول الحبيبة المنشودة الى رمز فيه شفافية التجريد ومثاليته وانبهامه ، أو قل تتحول الى فكرة تقف على الحافة بين الحقيقة والوهم خارج نطاق الماضى والحاضر :

لبذى المغنيين أنت ، فقولى ، وجدت أم انك فى المحتمل ؟!
هممت بأن تخطرى فى الوجود ولم تفعلى ، فاعترته العلل

---

(٧٦) قصيدة ترحيب ـ رندلى ص ٧٤ ـ ٧٥ .

وأفرغت مما هما الأمس والآن ، فارضى عن الغد أو يبتذل(٧٧)

غير أن أمثال هذه الرؤى المثالية لا نجدها فى كل قصـــائد الشاعر ، فضلا عن أنها ـ حين توجد ـ لا تخلو من نبرة تقريرية تحدثنا عن التجريد بدلا من أن توحى الينا به •

٢ ـ الهندسة الشكلية للجمال :

وما لاحظناه من غلبة الرؤية الحسية فى بعض تجارب (سعيد عقل) ـ رغم محاولته التجريد ـ ، ليس الا جانبا من نزعة عامة تسرى فى كثير من نتاجه ، ونعنى بها نظرته الى الجمال فى مستوييه الطبيعى والفنى نظرة شكلية تلحظ هندسة الخطوط والألوان ، وتناسب المقاييس والأحجام قبل أن تنفذ الى أسرارها الكامنة •

أما على مستوى الجمال الطبيعى beauty فلعلنـــا لم ننس بعد أنه حين التمس نموذجا للجمال لم يجد خيرا من المرمر والازميل ، وهو نموذج لا يرد عرضا ـ والا ما كانت له هذه الأهمية فى نظرنا ـ بل هو بالأحرى مقياس عام نلمحه فى عديد من قصائد الشاعر صراحة أو ايماء ، فهو تارة يعنون احدى قصائده بعنوان « على رخامة »(٧٨) ، وتارة لا يرى فى قوام الحبيبة غير أنه يشبه الصخر الجلمد :

قدك ذاك أم صبا أم جلمد ؟(٧٩) •

وطورا ثالثا يعكس عناصر الصورة ، فبدلا من أن يجعل جمال المرمر ـ أو الحجر عموما ـ مثالا يقيس به جمال الحبيبة ، يتخذ من جمالها هى مثالا يقيس به جمال الحجر ـ وهو ما تقوله « ينينا » فى قصيدة له بهذا الاسم :

اللون من علو
والحجر الصارخ من عتو
أشبه بى ••••••(٨٠)

---

(٧٧) رندلى ـ قصيدة . سلاف العصور ص ٣٢ ، وانظر من نمـــاذج التجريد كذلك ، قصائد (لربما) ، (خمر العيون) ، (وردة الورد) صفحات ٦٦ ، ٧١ ، ١٣٣ من الديوان نفسه •

(٧٨) رندلى ص ٥٣ •

(٧٩) قصيدة (حب) ص ٢٥ ـ من ديوان « أجمل منك ؟ لا » (ط ١ سنة ١٩٦٠ م ـ المكتب التجارى ببيروت) •

(٨٠) المصدر السابق ـ ص ٤٧ وما بعدها •

وأما على المستوى الفني للجمال aesthetic فان النظرة المتأنية لا تخطىء أثر هذه النزعة الشكلية في مفهوم الجمال الشعرى عند « سعيد عقل » · حتى وضع الكلمات في القصيدة ، ومسافات الفراغ البيضـــاء ، وعلامات الترقيم تخضع جميعا في دواوين هذا الشاعر لهندسة دقيقة تكاد توحي الى حاسة البصر بقدر ما توحي الأصوات الى حاسة السمع(٨١) ·

ورغم أن « سعيد عقل » يرى العمل الفنى كائنا كليا لا ينبغى فيـــه الفصل بين شكل ومضمون ، اذ في عالم الفن « لا يوجد ـ حسب تعبيره ـ معنى ومبنى ، كنه وشكل ، الا لتقريب المسائل من الافهام »(٨٢) · رغم ذلك لا يتحرج من التصريح ـ في مقام آخر ـ بما قد يبدو نقيضا لهذه الفكرة ، حين يرى أن العمل الشعرى (قطعة معمارية دونها البناية المعتقة الأبراج »(٨٣)

والحق أنه لا تناقض بين الموقفين ، لأن الشاعر ان كان يرى العمل الفنى كلا غير موزع العناصر ، فانه من ناحية أخرى كان يعتقد ـ كما اعتقـــد الرمزيون ـ ان الشعر جهد ومعاودة وتنقيح ، وليس فيضا تلقائيا من الأفكار والعواطف كما كان يتصور المهجريون وبعض ذوى النزعة الرومانتيكية في شعرنا الحديث · وطبيعى أن الجهد والتنقيح يظهران ـ أوضح ما يظهران ـ في الشكل ، وان كان أثرهما ينعكس تلقائيا وفي الآونة نفسها على المشاعر والأفكار التي يوحيها هذا الشكل ، « ومن يقل انه وقع على فكرة وهى بعد بلا تعبير يكن جاهلا لالف باء الفن ، ونحن لا نستطيع القول باننا حصلنا على الفكرة نهائياً الا بعد ما تجيء بعبارتها »(٨٤) ·

ولئن كان الشعر جهدا ومعـــاودة ، فليس ثمة مجـــال ـ فيما يرى الشاعر ـ لذلك الشيء المبهم الذى يسمونه الالهام ، اذ لا وجود لأية شرارة جمال الا ووراءها عمر التحضير »(٨٥) · ومن هنا كان « سعيد عقل » من

---

(٨١) الشاعر في هذا يحتذى « مالارميه » ـ انظر نماذج لهذه الظاهرة في المجـــدلية (ط ٢) ـ ولاحظ فيها افتنان الشاعر في كتابة البيت الواحد على أسطر عدة يتكون منهـــا شكل هندسى يلفت النظر ·

(٨٢) مقدمة « جلنار » لسعيد عقل ـ انظر صلاح لبكى : لبنان الشاعر ص ١٨٠ ·

(٨٣) سعيد عاقل : كأس لخمر ص ١٥٩ ·

(٨٤) مقدمة جلنار : انظر : لبنان الشاعر ص ١٨٠ ـ ١٨١ ·

(٨٥) السابق ص ١٨٠ وقارنه بقول فاليرى : اذا آمن الشاعر بالوحى قتل الابداع ، ان الشاعر من يستطيع النظم ساعة يشاء ، ومن الخطل القول بان الشاعر منفعل لا فاعل · المرجع ذاته ص ١٥٧ ـ ١٥٨ ·

أكثر شعرائنا حرصا على تنقية اسلوبه ، ومراوغة الحرف واللفظة ، وتصفية الجملة نسرة نسرة ، حتى يعثر على الصوت الدال ، واللفظة المشعة ، والجملة المصقولة • وقليلا ما نعثر عنده على الروابط المنطقية بين جزئيات التشكيل اللغوى ، كأدوات التشبيه والتعليل والتعقيب والشرط ، حتى خرج شعره وفق ما كان يبتغى : تمثالا من المرمر فيه جهد النحت والازميل ، وفيه كذلك برودة المرمر وقلة محصوله النفسى • فلنتأمل هذه الأبيات من قصيدته « نيانار » ولنر كيف يلجأ فيها الى تكثيف الأسلوب بحذف بعض المفردات التى يمكن استنباطها من السياق ، وتنقيته بنفى الحشو والفضول والزوائد والاقتصار على المقومات الضرورية فى الجملة الشعرية :

أجمل ما فى الأرض ، أنقى من السوسن ، أغوى من تجلى الصباح
كانت فطاب الصحو ، وأزينت ملد ، وغنى حـــول قد وشاح
قطف اسمها من ياسمين ، فيـــارف الفراشات ترفق جنـــاح
طـــرفه بال غادتى ، قالهـــا يخجل الشمس شعاع وقاح(٨٦)

فالجمل ــ كما ترى ــ قصيرة مركزة ، تميل الى انشاء المعانى أكثر مما تميل الى تفسيرها أو تأكيدها ، وتنأى عن الربط المنطقى الواضح ، حتى لا نعثر فيها على أداة واحدة من أدوات التشبيه ، رغم أن لغتها ــ فى مجملها ــ لغة صورية غير مباشرة • بل لو لاحظنا جمل البيت الأول لرأيناها جميعا جملا خبرية حذف فيها المخبر عنه ، ايثارا للتركيز الاسلوبى فيما لا يضير حذفه وقد يفيد •

ولقد نشرت هذه القصيدة للمرة الأولى بجريدة المكشوف سنة ١٩٤١ م ثم أعاد الشاعر طبعها فى ديوانه « رندلى » • وندهش كثيرا اذا علمنا أن معظم الصور الشعرية فى الأبيات السابقة وفى غيرها من أبيات القصيدة ، قد مسها قلم الشاعر بالتغيير ، حتى ظهرت فى الديوان على نحو يختلف كثيرا عما كانت عليه • قارن هذه الأبيات التى وردت فى الديوان بالأبيات السابقة ، ولاحظ مدى ما طرأ عليها بعـــد أن عاودها الشـــاعر بالنحت والتنقيح :

أطيب ما فى الطيب ، أغوى من الأغواء ، أنقى من مطل الصباح
كانت فكان الحسن ، وازينت ملد ، وغنى حـــول قد وشـــاح

---

(٨٦) سعيد عقل ــ « نيانار » المكشوف (بيروت) العدد ٢٩٢ سنة ١٩٤١ ص ١ •

قطف اسمها من ياسمين ، فيا فراشتى مهـــلا برف الجنـــاح
خاطرة البال « نيا » ، قالها يخجل الشمس شــــعاع وقاح(٨٧)

وتكاد تكون ألفاظ القوافى هى الأثر الوحيد الباقى من النص الأول . ومع ذلك نلاحظ ان الأبيات فى صورتها الجديدة أكثر جنوحا الى التجريد وأقرب الى الدقة الفنية . ولعل الشاعر قد أحس بما فى قوله « أجمل ما فى الأرض » من تقليد وتقرير ومبالغة ، فعدل عنه الى القول بأنها « أطيب ما فى الطيب » وبهذا تحولت الحبيبة من كائن مادى متحيز الى طيب يشم ولا يلمس ، كما لعله أحس بالتنافر بين الغواية ونقـــاء الصباح فعـــدل عن « أغوى من تجلى الصباح » الى « أنقى من مطل الصباح » وان كان التنافر لم يزل تماما ، لان الشاعر قد أبى الا أن يضع بين صورتى الطيب والصباح صورة جديدة يرى فيها الحبيبة « أغوى من الأغواء » مع أن هناك نوعا من المفارقة بين هذه الصورة ولا حقتها .

ولا نريد أن نطيل فى تفصيل هذه الظاهرة ، لاننا لم نقصد غير تقديم نموذج يمكن تطبيقه على بقية أبيات تلك القصيدة ، وغيرها من قصــــائد الشاعر . وليس شك أن هذه الطريقة فى تعقب أطوار قصيدة ما ، هى خير ما يوضح مدى معاناة الشاعر لالفاظه وصوره ، وهى معاناة تذكرنا « بملارميه »، الذى كان يعتبر القصيدة « رمية نرد 'Un Coup de Dés » يعالجها الشاعر حتى يوفق الى الكلمة والصورة الموائمتين(٨٨) .

٣ ـ **تجريد الصورة** : ان أبرز ما يتميز به الأداء الشعرى عند « سعيد عقل » اعتماده بصفة أساسية على الصورة التجريدية ، وهى صورة يتبادل فيها الحس والفكر ، والمادى والمعنوى ، وتنهار فيها الحواجز بين الواقع وما وراء الواقع ، فلا يعود ثمة وجود الا لبصيرة الشاعر التى تستوعب الأشياء والمعانى لتشكلها من جديد تشكيلا ذاتيا مثاليا .

ومن أهم الوسائل التى يعتمد عليها الشاعر فى تجريد صوره :

أولا ــ ايحاءات الألوان : وسعيد عقل فى هذا يستفيد مباشرة من نظرية العلاقات الرمزية ، فالالوان عنده ليست مدركات بصرية متميزة ، بل هى شتيت من الايحاءات والمعـــانى المبهمة ، ومن ثم كان يصعب عليه

---

(٨٧) سعيد عقل : رندلى (ط ٣ سنة ١٩٦١ م ــ المكتب التجارى ــ بيروت ص ٧٨) .
(٨٨) انظر : A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 161.

أحيانا أن يحدد نوعية اللون الذى يتحدث عنه ، اذ كيف يمكن تحـديد المجردات :

فى الغيب لون هاجع لم يفق بعد ، ولا هم به فى بواح
لا برتقالى ولا أبيض ، أغنية من الزلال الصراح(٨٩) ·

واللون الأبيض أسخى الألوان ايحاء فى نظر الشاعر ، وهو لذلك يكثر منه متفننا فى ايراده بطرق وأوضاع شتى · **فتارة** يستخدمه وصفا لما من شأنه أن يكون محسوسا وان لم يكن كذلك فى نظر الشاعر ، « كاليخت » الذى يتخذه رمزا لرحلة مثالية :

يايختها الأبيض ، أقلع بنا(٩٠)

وتارة أخرى يصف به معنى أو فكرة مجردة ، وذلك كثير فى حصاد الشاعر · ومن نماذجه قوله عن المجدلية :

وتلوت فى مهدها ، فكرة بيضاء ، مخضوبة بوهج ولذة(٩١)

ووارا ثالثا يستخدمه على سبيل التراسل بينه وبين معطيات الحواس الأخرى أو يشير اليه بذكر ما يستلزمه من مدركات بصرية دون أن يصرح به ـ كقوله من قصيدة بعنوان « تضحك لى » :

للأبيض الآن سـنى آخـر	فى الحجـرة الضـليلة الموعـد
كأنمـا الأشـياء فى قهقـرى	الى ثـوان من صـباأودد
زنابـق فى ضـحكة فالتقط	ياجفـن من ضـحكتها وازدد
تلقنى يايـد كيف الهـوى	وكيف سجن النغم المفـرد(٩٢)

فالشاعر فى البيت الأول يذكر الأبيض صراحة ، ثم يعود اليه فى البيت الثالث ليشير اليه بذكـر ما يستلزمه ، نعنى الزنابق التى هى بطبيعتهـا بيضاء ، وقد اختلف مفهوم الأبيض فى تلك الحالة عن مفهومه العادى ، اذ لم يعد لونا يبصر بل أصبح زنابق تقتطف باليد ، ثم تحول الى نغم سجين · فكأن هذا اللون قد غدا على قلم الشاعر وفى لحظة واحدة موضوعا للبصر واللمس والسمع معا !!

---

(٨٩) رندلى ـ قصيدة بعنوان « نيانلر » ص ٧٩ ·
(٩٠) المصدر السابق ص ٩٣ ·
(٩١) المجدلية ص ٤٩ ·
(٩٢) رندلى ـ ص ١٢٠ ـ ١٢١ ·

ونضيف أن هذه الايحاءات اللونية ، انما هي ـ فيما نحسب ـ محض انطباعات ذاتية غير ملزمة ، وربما رأى شاعر آخر غير ما رآه « سعيد عقل » ولعل ثالثا يرى غير ما رأياه وهكذا . ولهذه النظرة ما يدعمها من الناحية النفسية ، فقد عرض « سيريل بيرت ـ Cyril Burt » في كتابه « كيف يعمل العقل How the Mind Works » لصنف من الناس يمكن تسميته بالصنف الربطي ، وهو الذي ينظر الى الأشياء لا من حيث هي ، ولكن من حيث ما تثيره في نفسه من ذكريات . كما علق « بوزانكويت Bosanquet على هذا الصنف بقوله « رغم أنه قد يبدو من الصحيح اننا نربط شعورنا باللون الأحمر بصور الدم والنار ، أو شعورنا باللون الأزرق بصورة السماء، فان لدى شكوكا قوية فيما اذا كان ينبغي أن يدرس ارتباطهما حقا بوصفه ارتباطا أساسيا »(٩٣) . وهذا حق لأن أمثال تلك الارتباطات اللونية فردية محضة ، ترتبط بذكريات وأحداث ومواقف خاصة ، ولا تمثل قاعدة موضوعية صالحة للتطبيق في كل الحالات .

ثانيا ـ التشكيل الذاتي للصورة الشعرية : أما ثانيـــة الوسيلتين اللتين يعتمد عليهما الشاعر في تجريد صوره ، فهي ذاتية العلاقات التي يقيمها بين عناصر هذه الصور ، فالصورة الشعرية لـــدى « سعيد عقل » ليست احتذاء للواقع وعلاقاته الطبيعية ، ولكنها بالأحرى تشكيل جديد لهذا الواقع ، وصياغة ذاتية لعناصره الحسية والمعنوية ، بحيث تغدو مفردات الطبيعـــة رمزية نفسية لا وجود لها الا في المخيلة ، وبحيث تلتئم جميعـــا لتخلق الاحساس الذي يعيشه الشاعر(٩٤) .

ومن بين الأدوات التي يتكيء عليها في تحقيق هذه الغاية : تراسل معطيات الحواس ، وغالبا ما يكون هذا بين الأصوات والألوان والعطور كلها أو بعضها ، فالهوى عنده أغنية أطيب من الشذا :

هـــــواك ياشـــــاعري أغنيـــــة الخاطـــــر
أطيـــب ، أشـــهى ، ألـــذ من شـــذا عابـــر(٩٥)

---

(٩٣) انظر : د. عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي (ط ١ ـ دار الفكر العربي سنة ١٩٥٥ م ـ القاهرة) ص ١٠٧ .

(٩٤) هو في هذا يقترب مما دعاه « جيد » بالتفكك الخلاق في الصـــورة ـ انظر : اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ١١٤ .

(٩٥) « أجمل منك ؟ لا » ص ١١٢ (قصيدة زهو) .

أما الصوت فلا عجب أن يصبح ملونا :

من أجلها يحب لون الصوت

والبوح والهوى(٩٦)

وكأنه هنا يلمح نظرية « رامبو » ، التى خلع فيها على الأصوات المتحركة الوانا ، فللصوت فى نفس الشاعر وقع يشبه اللون ، وهو من أجل ذلك لا يجد غضاضة فى أن يجعل للصوت لونا بغية الايحاء بهذا التشابه النفسى •

على أن الشاعر لا يكتفى فى تشكيل الصورة بتراسل معطيات الحواس لأن هذه الوسيلة ـ مهما كانت قيمتها التجريدية ـ لا تزال فى نطاق المحسوسات ومن ثم نراه كثيرا ما يلجأ الى تبادل مجالات الادراك ذاتها ما بين معنويات ووجدانيات ومحسوسات ، فالحبيبة فى نظره لا تبقى مجرد كائن مادى ، بل تصبح خاطرة تمر بالبال ، كما أن العود لا يظل مجرد آلة وترية تبعث النغمات والايقاعات بل تغدو معزفا للمحال :

خطرت لى فى صحو بال	أم رواها وهم الخيال
أم شجى العود لحنه	فمضى يعزف المحال(٩٧)

أما الهدأة التى يجدها الانسان ولا يحسها احساسا ذوقيا ، فقد أضحى لها على قلم الشاعر مساغ الماء الزلال :

فتعافت دنيا ، ولم	تهدأ الهدأة الزلال(٩٨)

ولعل فى وصف الهدأة بالزلال ما يسلمنا الى ظاهرة أخرى نجدها تتردد كثيرا فى شعر « سعيد عقل » ، تلك هى : غرابة العلاقات التى تربط بين عناصر الصورة الشعرية ، ذلك أن اعتماده على تراسل الحواس وتبادل مجالات الادراك أتاح له ـ كما أتاح للرمزيين ـ أن يستمد جزئيات الصورة من منابع تبدو متباعدة لا يجمع بينها سوى شعوره الذاتى ، وأن ينقل مفردات العالم الخارجى من مواطنها المعهودة ترفعا عن التعابير المألوفة التى فقدت ايحاءها بكثرة الاستعمال • ومن ثم قرأنا فى شعره كثيرا من العبارات

---

(٩٦) المصدر السابق ص ٨٢ (قصيدة : أختها) •

(٩٧) قصيدة « لربما » من ديوان ــ رندلى ص ٦٦ •

(٩٨) المصدر السابق ص ٦٧ •

الوصفية التى يقترن فيهـــا الوصف البعيـــد بالموصـــوف البعيـــد ، « كالحسن المغلق » ، « والجبين الرحب » و « العبير المحال » و « الزهر ذى الحصر » و « الوجع الأطيب » و « الفم المبتكر » وغيرها(٩٩) • كما قرأنا عديدا من الصور التى تنساب على نحو يذكرنا بطريقة التداعى الحر التى سبق أن أشرنا الى أصولها فى شعر « رامبو »(١٠٠) • فلنتأمل هذا المقطع من قصيدته « قبلك ما كان فى الوجود » :

قبلك ما كان فى الوجود
أكان هـــذا البنفسج
يسند من خصرى الميود
فاهـــــزج
أضرب نجمـــا بدملج
أطير فى الريـــح لا أعـــود ؟(١٠١)

أليست العلاقات بين جزئياته وصوره علاقات ذاتية بحتة ؟ اذ كيف يتأتى للبنفسج أن يسند خصر الحبيبة ، ثم كيف يترتب على ذلك أن تضرب هذه الحبيبة النجوم بدمالجها أو تطير فى الريـــح ؟ على أن وراء هذا التداعى شبه وعى بعناصر الصورة وعلاقاتها ، فكأن الشاعر يريد أن يوحى الينا بأن الحب جوهر الوجود ، ومنه تستمد الطبيعة معناها ، وبه يمتلك المحب قوة الاعتلاء على مفرداتها وظواهرها حتى لتصبح النباتات والنجوم والرياح طوع مشيئته • وربما دل هذا على أن ادراك « سعيد عقـــل » للمذهب الرمزى كان ادراكا ظاهريا اذا تغلغلت فيه لم ينكشف عن ذلك الذهول العميق الذى تشف عنه النماذج الرمزية الحقة •

ومما يؤكد دعوانا هذه أن كثيرا من صوره التى تبدو للوهلة الأولى ظليلة أو مبهمة ليس مرجعها فى الواقع الى غموض موضوعاتها النفســية

---

(٩٩) انظر على التوالى صفحات : ١٢ ، ٢٩ ، ٥٥ من ديوان « رندلى » والصفحات : ٣٥ ، ٦٩ ، ٨٨ من ديوان « أجمل منك ؟ لا » وقارن ذلك بتعابير « مالارميه » : الليل الأبيض • العمق الافعوانى • الصمت البخيل • انظر : Bowra, The Heritage ...., P. 8-9.

(١٠٠) انظر نموذجا لهذا التداعى فى :
Tindal, Forces in Modern British Literature, P. 252.

(١٠١) ديوان : « أجمل منك ؟ لا » ص ١٠٣ •

والكونية بل مرجعها الى غلو لفظى يتجلى أوضح ما يكون فى التجاء الشاعر الى الصورة التعليلية التى يقف فيها عند وجه الشبه الحسى لا يتعداه · تأمل كيف يعلل لبزوغ الشمس :

تبزغ ــ سائلها لماذا ؟ ــ الشمس
هل خــافت الحلوة أن تدمــع
مــدت الى الجفن يــدا فى لمس
فطارت الشمس عن الأصبع ؟(١٠٢)

فرغم الأضواء التى تنبعث من هذه الصورة لا يستطيع منصف أن يقول فيها أكثر من أن الشاعر يريد أن يخلع على الحبيبة أسنى حالات الجمال بطريقة تكاد تكون برهانية ، لأنها اذا كانت المنبع الذى انبعثت منه الشمس ، فلا عجب أن تكون أضوء من الشمس وأسنى بهاء · وتلك محصلة هينة القيمة فضلا عما فيها من غلو وتعقيد مبعثه التركيب اللفظى وليس عمق الفكرة أو الشعور ·

٤ ــ نماذج الرمز عند سعيد عقل :

ونعنى بالرمز هنا ما هو أكثر من الاعتماد على ايحاءات الألوان وتراسل الحواس وتبادل مجالات الادراك ، لان هذه وسائل قد تنتج الصورة الجزئية ــ كما قدمنا ــ وقد تتسع لتغمر مجموعة من الصور المركبة · كما قد تمتد لتضم القصيدة كلها · والاختلاف بين الحالات الثلاث ليس بالضرورة اختلافا فى النوع بقدر ما هو تفاوت فى درجتى الايحاء والتجريد ·

والرمز عند « سعيد عقل » يتجلى فى وضعين رئيسيين : فهو تارة صورة شعرية مركبة ، وهو تارة أخرى اطار كلى للقصيدة تتآزر فى بنائه وسائل الأداء المختلفة من ألفاظ وصور ، وايقاعات ، ومن ثم يمكن أن نطلق على الرمز فى الحالة الأولى « الرمز الجزئى » كما يمكن أن ندعوه فى الحالة الثــانية : « بالرمز الكلى » ·

والرمز الجزئى ضيق الايحاء بطبيعته(١٠٣) ، ولذا حرص الشاعر على

---

(١٠٢) من قصيدة « أختها » المصدر السابق ص ٨٣ · وانظر كذلك من نماذج التعليل المبنى على المبالغة ــ قصيدة « نحت » وقصيدة « خمر العيون » ص ٦٣ ــ ٧٣ من ديوانه «رندلى»·

(١٠٣) انظر لتفضيل الرمز الكلى على الرمز الجزئى :
Elder Olson, Critics and Criticism, Ancient and Modern, P. 588.

أن يحيط هذا النوع من رموزه بهالة من الصور الظليلة ، فالحلم من أبرز الرموز الجزئية التى تتردد فى كثير من قصائده ، ولكنه حين يستخدمه يضعه فى بيئة من الصور المكثفة التى تصل به الى مرتبة التجريد ، وهو ما نرى نموذجا له فى قوله :

ياهنـــاء اللـــون ، يازيغـــه فى فـــم بالصـــحو يأتـــزر
مؤنـــق الحسن ، حيى النـــدى هشـــه للحـــلم مبتكـــر(١٠٤)

فالحلم هنا لا يقف عند حدود المعنى الدلالى لتلك الكلمـــة ، وما أراد به الشاعر سوى أن يضفى على فم الحبيبة ظلا مبهما يخرج به عما تعود الناس أن يبصروه فى الأفواه من ألوان وأبعاد . وكأن الحبيبة ـ فيما يتخيل الشاعر ـ تقف على الحافة بين الواقع والوهم ، تماما مثلما يقف الحلم على الحـــافة بين النوم العميق واليقظة رمزا لمعنى تجريدى لا يتسنى الظفـــر به عن طريق الحس :

حلم أن يلح فغص وعرج على الكرى عبث ضمه،ومد ذراعيك مفترى(١٠٥)

أما الرموز الكلية عند « سعيد عقل » فكثير منهـــا ـ فيما نحسب ـ يدور حول تجارب الخلق الفنى ، وكيف يراود الشـــاعر خواطره وأحلامه المثالية البعيدة المنال وكيف تراوغه هى حتى تسكن الى ثوبها الشـــعرى : اللفظة والصورة والبيت ، ومدى ما يقترن بهذه المحاولة من معاناة ، هى معاناة الخالق الفنان الذى يبرأ الجمال أو هى معاناة « الكدح الأبجدى » كما يسميه الشاعر .

ولقد سبق أن أشرنا الى أن جمال الرخـــام والمرمر هو ـ فيما يرى الشاعر ـ نموذج للحسن الذى يبـــدعه صانعه بجهد النحت والأزميـــل ، وكثيرا ما كان يرمز بذلك الى عمليـــة الابـــداع الشـــعرى وما يصحبها من مكابدة(١٠٦) . ففى قصيدته « على رخامة » نراه يتخذ من « مركيـــان » أو الرخامة الفريدة بين التلال والجبال رمزا كليا لحبيبة مثالية لم يبح بها لسان

---

(١٠٤) « رندلى » : قصيدة « نحت » ص ٦٤ .

(١٠٥) المصدر السابق ـ قصيدة « ترحيب » ص ٧٥ .

(١٠٦) قارن ذلك بما يراه « مالارميه » من ان الألفاظ بمثابة الأحجار الكريمة فى وحدة البناء الشعرى :

A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 157.

ولم تتجسم فى مادة ، لأنها كومض الآل أو كالعبير المحال لا يرقى اليه الحس ولا يدركه ـ ذلك ما تقوله مركيان عن نفسها :

انا مركيان الخيال ... أنا مات بعدى الجمال
وللصحو شهقة طفل على ، ... ودمع سجال
عبير ، عبير ، فلم بت ... وحدى العبير المحال
ولم قلق فى الغصون ... وللزقزقات انشغال
أما لمرورى ذكرى هنا ... أو حيال حيال
لأجلى كان الوجود وجودا ... وكانت ليال(١٠٧)

ترى هل يتحدث الشاعر حقا عن حبيبة تنتمى الى عالم البشر ؟ ان حديثه عنها ـ أو حديثها عن نفسها ـ ينفى كل السمات الواقعية التى يمكن أن تتميز بها امرأة من لحم ودم ، فهى بعيدة المنال بل هى مستحيلة ، وهى وهمية غير متجسدة الى حد أن مرورها لا يترك أثرا حتى مجرد الذكرى ، ثم هى علة الوجود وحقيقته ولولاها ما كان الوجود وجودا ٠ ترى هل يرمز الشاعر بتلك الحبيبة الى حقيقة الوجود وجوهره المطلق ؟ أم تراه يرمز بها الى الخاطرة الشعرية التى يحلم بها ولا يدركها ؟ ان المفارقة بين الافتراضين ليست بعيدة على أية حال ، مادمنا نعلم أن حلم الشاعر انما هو حلم بهذه الحقيقة المثالية التى هى موضوع العمل الشعرى عند « عقل » مثلما كانت موضوعه عند « مالارميه » ، والرمزيين بعامة(١٠٨) ٠ وربما كانت نهاية القصيدة ترشيحا لفهمنا هذا ، فان « مركيان » أو الرخامة الوحيدة بين التلال ـ حين يدعوها الحبيب أو الشاعر ـ تهجر الربى والجبال طائرة اليه ، وكأنها كانت فى القفر جمالا غفلا يبحث عن الشاعر الذى يصوغه وينفث فيه الروح :

تلال ، سدى يا تلال ... استلنت وهلت الظلال
فما أنت بعد ضريحى ... وان كنت أبهى التلال
ضريحى شعر حبيبى ... أطير اذا ما يقال

---

(١٠٧) « على رخامة » ديوان رندلى ص ٥٣ ـ ٥٥ ٠

(١٠٨) كان « مالارميه » يعتقد أن خلف أى شعر يكتبه ينبغى أن يوجد نوع من المثال ، كما كانت الرمزية عموما نوعا من التصوف الفنى ذى النزعة الميتافيزيقية ـ قارن سعيد عقل ـ وانظر : Bowra, The Heritage of Symbolsm, P. 11-12.

فكأن الخلق الشعرى هو المجال الوحيد الذى يمكن أن تتجلى فيه هـذه الحبيبة المحالة أو هذه الحقيقة المثالية المنشودة ، وبدونه يتعذر التحديق فيها أو الاقتراب منها . ولا نريد أن نطيل فى تفصيل هذا التفسير الذى نقدمه لبعض قصائد الشاعر ، يكفى أن نراجع قصائده المعنونة : « قصر الحبيبة » ، و « نجوم » و « نحت » و « لربما » و « القمر » و « اليخت الأبيض » و « ماذا ؟ انتهى كل شيء ؟ »(١٠٩) لنرى أنها جميعا أقرب الى أن تكون محـــاولات فى الخلق الشعرى الذى ينشد الحقيقة أو المثال موضوعا له ، والذى يقترن فيه الابداع بالجهد الشبيه بجهد النحات فى برء تمثاله من الرخام الغفل ، ولعل مما يؤكد حدسنا هذا أن الشاعر نفسه كان يشرح قصائده فى المجـــالس الخاصة مؤكدا أن « الحبيبة التى يتحدث عنها لا تمثل ذاتها ، وانما هى رمز للحياة أو الحقيقة ، وأن ترجيه لها ، واعتلاله بها ، هما رمز لتوق الانسان للحقيقة واليقين »(١١٠) . وهنا نلمح فى وضوح أثر الفلسفة الافلاطونية فى تفكير الشاعر ، وامتزاجها بالمثالية الرمزية ، وهما تفسير ما يبدو فى نتاجه من نزعة الى تظليل المادة بالفكر ، ورد الواقع المتكثر الى الجوهر الواحد ، على نحو ما رد أفلاطون صور الوجود الحسى الى عالم المثل الكامل ، وتلك نظرة فطن اليها الكاتب الفرنسى « جاك بيرك » حين وجد أن «رندلى» ـ حبيبة الشاعر التى سمى بها ديوانه ـ آتية فى وقت واحد من سماء أفلاطون وغوطـــات دمشق ، وهو يعنى بهذا ما فى نتاجه من جنوح الى توحيد الواقع بالمثال ، والمادة بالحقيقة المجردة(١١١) .

ب ـ صلاح لبكى والتأثر المذهبى الحر :

ويمثل الشاعر اللبنانى « صلاح لبكى » الشطر الثانى من الاتجـــاه الرمزى الخالص أو شبه الخالص ، والاختلاف بينه وبين « سعيد عقل » ليس اختلافا بين منزع شعرى وآخر بقدر ما هو تفاوت فى درجة تأثر كل منهما بالمذهب الرمزى ، فبينما راح الأول يلهج بالنظرية الرمزية جـــاهدا فى

---

(١٠٩) جميع هذه القصائد من ديوانه « رندلى » وهى فى الصفحات الآتية على التوالى ١٧ و٣٩ و٦٣ و٦٦ و٨٧ و٩٣ و١٠٩ .

(١١٠) انظر مقالا لايليا الحاوى بعنوان : سعيد عقل ما له وما عليه ـ الآداب ـ يونيو سنة ١٩٦١ م ص ٤٤ .

(١١١) Préface de Jaques Berque, Anthologie de la littérature Arabe Contemporaine, (1964), P. 22.

استخدام وسائلها الفنية ، حرص الثاني على الاحتفاظ لنفسه بقدر من الحرية مع استلهام روح المذهب وأصوله العامة • ومن ثم كان الفارق بينهما هو الفارق بين الاحتذاء والتأثر الطليق ، وان اتفـق الشاعران بعـد ذلك فى جنوحهما المشترك الى استبطان الواقع واستشفاف الرؤيا الكلية من خلاله وفق ما كان يحاوله الرمزيون •

ولقد سبقنا الى تسجيل هذه الملاحظة « فؤاد كنعان » فى المقدمة التى صدر بها « لبنان الشاعر » حين قال : لعل أول ما يسترعى انتباهك وأنت تهم بشعر اللبكى انه لم يحاول قط أن يستن لنفسه نهجا محددا فى الشعر، ولا أن يسوق اليك قمقما من النظريات يحبسك فيه ويحبس نفسه(١١٢) »• كما أن « صلاحا » نفسه قد اعترف بهذه الحقيقة اعترافا صريحـا اذ قال : لا أؤمن بالنظريات الشعرية ، وأنا لا أتبع فى النظم خطة معينة ، ولا أخضع لقواعد موضوعة ومحـــددة والشعر يكون جميلا اذا كان مغمـورا بطراوة البداهة(١١٣) » • على أنه اذا لم يكن قد ألزم نفسه بالنظرية الرمزية مذهبا ، فقد ترك لها الحرية فى أن تستلهم فلسفة هذه النظرية وخصائصها الفنية • ولنوضح هذا ينبغى أن نلقى نظرة سريعة على مفهوم الشـعر عنده مقارنا بالمفهوم الرمزى •

١ ـ المفهوم الشعرى :

والشعر عند « صلاح لبكى » : حكاية عقل يغفو وحاضر يموت على نغم يرف هناك ، حكاية اتساع الحياة فى مواكب من الصور والأخيلة والأحلام والعاطفة • هنالك حالة شعرية ، هى الحالة التى تتعطل معها الى حد ما القوى المدركة الواعية •• حالة انعتاق النفس من كل المشاغل ، وتكاثف الحيـاة الروحية الى أقصى حدود الاستسلام للاحلام ، والتأمل فى الصور التى يبتدعها الخيال(١١٤) » •

أما تقييده للحالة الشعرية بتعطيل القوى المدركة ، فهو قريب من فكرة اللاوعى عند « سعيد عقل » • كذلك لا يختلف حديثه عن الاستسلام للاحلام عما كان يراه « بودلير » من أن الحلم ليس نقيضا بسيطا للواقع ، وانما هو

---

(١١٢) مقدمة فؤاد كنعان « للبنان الشاعر » تاليف صلاح لبكى (بيروت ١٩٥٤ م ص ٤)
(١١٣) صلاح لبكى : المكشوف ـ السنة الخامسة ـ العدد ١٨٨ سنة ١٩٣٩ م ص ٤ •
(١١٤) صلاح لبكى : لبنان الشاعر ص ٣٤ •

معادل التجربة فى بصيرة الشاعر ، أو ما كان يراه « رامبو » من وجوب بناء مادة الشعر بناء حيا كما تتمثل فى الاحلام(١١٥) ٠

على أن هناك فارقا بين دعوة « سعيد عقل » الى جعـــل اللاوعى منبعا للحالة الشعرية ، ودعوة « صلاح لبكى » الى تعطيل القوى المـــدركة ، لأن تعطيل الادراك عند أولهما الغاء كامل للوعى ، بينما هو عند ثانيهما تخدير جزئى لا يصل الى حد الالغاء ، وعلى حين يستبعد الاول كل عناصر الوعى من فكرة وعاطفة وصورة يحتفظ الثانى بتلك العناصر على تفاوت فى قيمتهـــا عنده ، فالصورة ـ فيما يرى ـ « قوام الشعر ، وهى ليست بحاجة الى الكلام لكى نتمثلها ٠ الصور ان هى الا حالات نفسية حقيقية واقعية تطيق الانفراد عن اللفظ الى حد أن الصعوبة ليست فى عزلها عنه بل فى ايجاد الكـــلام للتعبير عنها(١١٦) » ٠

وليس هذا هو الفارق الوحيد بين مفهومى الشعر عند الشاعرين ،لأنهما مثلما اختلفا فى تقدير قيمة الصورة وأثرها فى القصيدة ، اختلفا فى النظر الى عاطفة الشاعر والى أى مدى ينبغى أن تبرز فى نتاجه ٠ ولعلنا لم ننس أن « ســـعيدا » كان يعتبر العاطفة « صنم النظامين الأفذاذ » وأن شـعره كان يستعير من المرمر جماله وبرودته ، أما « صلاح » فقد وقف فى وجه هذا الفقر العاطفى مؤكدا حق الشاعر بل واجبه فى أن يعكس مشاعره من خلال عمله قائلا : وان أخش على الشعر فمن برودة العاطفة وتجميدها ٠ عنـــدما تضعف العاطفة يفتقر الشعر ، والشاعر الذى ينجح فى اخماد عاطفته يكون قد تخلى عن أبلغ وسائله(١١٧) » ٠

وربما بدا بعد هذا العرض المقتضب أن « صلاح لبكى » أكثر اعتدالا فى قبول النظرية الرمزية وتكييفها بمـــا يبرز شخصيته الفنيـــة ولا يطمر مشاعره وأشواق روحه ، وانه كان كذلك أكثر جنوحا الى الاهتمام بمضمون القصيدة من عواطف وأخيلة ، على حين توفر صاحبه « سعيد عقـــل » على الصياغة الشعرية ينحتها ويصقلها بغيـــة استنباط كل قيمهـــا الايحائية ـ وتلك حقيقة لم يتحرج « صلاح » فى الافصاح عنها حـــين قال : اذا كان الشكل يلعب الدور الأهم فى الفنون الشكلية ، فالمضمون هو قوام الفنون الأدبية(١١٨) ٠

---

(١١٥) انظر A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, PP. 85, 92.

(١١٦) لبنان الشاعر ص ٣٥ ـ ٣٦ ٠

(١١٧) المرجع السابق ص ٣٨ ٠

(١١٨) المرجع السابق ص ٢٧ ٠

ذلك مجمل المفهوم الشعرى عند « صلاح لبكى » يقترب فى جوهره من روح المذهب الرمزى · فالى أى مدى التزم الشاعر بذلك المفهوم خلال الممارسة الشعرية والتطبيق ؟

٢ ـ تخطى الواقع واستشراف المثال :

ان التجربة الرمزية كما تبدو فى شعر « صلاح لبكى » ليست الا محاولة الذات للتغلغل فى قلب الحقيقة دون أن يمسها ابتذال الواقع ، واستبطان المحسوس للوصول منه الى الوحدة الكلية التى ترتد اليها مظاهر الوجود وأعراضه · وهى محاولة تشبه ما كان يطمح اليه « سعيد عقل » مع فارق أن « صلاح لبكى » أمكنه التخلص من بعض رواسب النظرة الشكلية الى الجمال ، تلك النظرة التى وقفت « بسعيد عقل » ـ أحيانا ـ عند تناسب الأضواء والخطوط والألوان فى الواقعة المحسوسة ، وان تجاربه ـ تجارب صلاح ـ كانت تنبض بأنين ذاتى وكآبة مبهمة غامرة جعلت شعره أقرب الى قلب المتلقى ومشاعره ، بينما انطوت عواطف زميله تحت كثافة الالفاظ وبريقها الأملس ·

ويتضح ولع « اللبكى » باستبطان المحسوسات واستشفاف الوحدة الكلية من خلالها لو ألقينا نظرة على قصيدته « ليت » وفيها يتمنى أن يستوعب الأنغام والألوان والطيوب وشتى مظاهر الطبيعة حتى ينفذ منها الى الجمال الأزلى :

ليت لى أستوعب النغمة فى الضوء البليل
وأملى العين بالألوان من كل أصيل
وأشم الطيب حتى أنتهى طيب التلول
يتلقانى ويرمى بى فى حضن خليل
نسم من صدر صنينى ومن رحب سهولى
ليت لى أن أطوى الآجال جيلا بعد جيل
فأرى شتى الجمالات الزواهى فى الأصول
والأساطير متى قامت وغنت فى العقول
وربيع الأرض يفتر عن الزهر الطليل
بندى أول فجر ذر فى أفق بتول
وأضم الحسن فى صدرى مدى الدهر الطويل(١١٩)

---

(١١٩) صلاح لبكى : مواعيد (ديوان شعر) منشورات دار المكشوف ـ بيروت ـ الطبعة الأولى سنة ١٩٤٣ ص ١٦ ـ ١٧ ·

فالشاعر يدرك أن أولى درجات الاحساس بالوجود هى التعاطف معه تعاطفا حميما ، ومن ثم لا يقنع بأن تصافح حواسه مظاهر الطبيعة دون أن يستوعبها ــ كما يقول ــ ليصل الى مصدرها الأول ، ثم هو ــ فوق ذلك ــ لا يكتفى بأن يعيش فى حدود حاضره الزمنى العارض ، بل يود لو انفلت الى الماضى ــ أو قل الى عالم المثال الخالد ــ حيث يستشرف الجمال الأصيل ،حين كانت الاساطير تقوم فى العقول مقام الحقائق ، وحين كان الكون ما يزال فى غضارته البكر يستقبل أول فجر وليد . هل لنا أن ندعى أن تلك النظرة المتعاطفة مع الطبيعة تستلهم ما كان يراه فرلين من أن الطبيعة معين لا ينضب من الرموز ، وأن ادراكنا لها انما هو قصة عن التاريخ الصميم لأرواحنا ، اذ اننا لا ندرك الأشياء الا عن طريق احساسنا بها ؟(١٢٠) .

ونضيف ان نظرة شاعرنا الى الحب ــ وهى تجربة تستغرق الكثير من شعره ــ ليست الا امتدادا لهذا المستوى التجريدى الذى يبصر من خلاله الأشياء ، فالحب عنده ليس حبا عاديا يؤججه طمع الوصال ويطفئه الحرمان . كما أن الحبيبة ليست امرأة من دم وأعصاب ، بل هى ــ كما يقول فؤاد كنعان فى مقدمة لبنان الشاعر ــ « عالم فوقانى نسجه خيال الشاعر من أبهى أحلامه »(١٢١) ، أو هى كما يقول الشاعر ذاته :

أنت طيب من الزهر	لست من طينة البشر
أنت من دفقة الضياء	على موجة السحر
نغم أنت واحد	مفرد النهج والوتر
أنت لون لم ينسج	الظن أحلى ولا أسر(١٢٢) .

واذا كانت الحبيبة هكذا : مزيجا من الطيوب والأنغام والألوان ،وليست جسدا ينبض فى عروقه الدم البشرى ، فان فى هذا ما يدعونا الى بعض الحذر ونحن نتلقى قصائد « الليكى » العاطفية ، لأن التجربة العاطفية فيها أقرب الى المغامرات الروحية ، كما أن الحبيبة فيها أقرب الى أن تكون رمزا لفكرة مثالية .

---

(١٢٠) انظر لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ ــ ص ٤٦٦ ــ ٤٦٧ .
(١٢١) انظر مقدمة « لبنان الشاعر » لفؤاد كنعان ص ٩ ــ ١٠ .
(١٢٢) قصيدة : « أنت » من مجموعته الشعرية « مواعيد » ص ٤٥ وانظر كذلك قصيدته « أغنية » المصدر ذاته ص ٣٩ ــ ٤٠ .

٣ ـ التراسل والتداعى فى تشكيل الصورة الشعرية :

يستخدم « صلاح لبكى » فى تشكيل صوره الشعرية ما يستخدمه الرمزيون من وسائل ، فهو يسمع ـ ولو بطريق التمنى ـ النغمة تنبعث من الضوء الندى :

ليت لى أستوعب النغمة فى الضوء البليل(١٢٣) .

وهو يحس فى الشذا ما يحسه فى اللون الأزرق من ارتياح وسعة وهدوء :

أما حبيبى فهو ذاك الشذا كأنه طيف الهنا الأزرق(١٢٤)

وقد انتهى به المطاف الى أن يجد فى الطيب ـ مثلما وجد سعيد عقل فى الألوان ـ معنى مثاليا لا يفنى ولا يمحى :

اذا يموت الورد لا يمحى الا السنا واللون والرونق
ويخلد الطيب ، فاما جرت ريح الصبا من جانب يعبق(١٢٥)

***

على أن أهم ما يميز الصورة الشعرية عند « اللبكى » ليس فقط اعتمادها على تراسل الحواس ـ وان رأينا طرفا منه فى النماذج السابقة ـ بل اتكاؤها بصفة خاصة على المزاوجة بين عالمى : الحس والمعنى واضفاء صفات أحدهما على الآخر حتى ليبدو شعره منتقبا بظلال شفافة يتجاور خلفها الواقع والوهم ، والمادة والمثال فيما يشبه الرؤيا أو الكشف الفنى ـ يقول من قصيدته « رسالة » :

يا هاجرى ، أين الزمان العتيق وموعد حلو وعهد رفيق ؟
أيام روينا الليالى منى والضوء فى أقصى الفضاء السحيق
تعبث بالصبح مواعيدنا فالصبح فيما نتمنى .. غريق
أيام ينهل على رغبة منا فضاء بالضياء الدفيق
أو يختفى حرمة أعراسنا خلف حجاب من غمام رقيق
أمات ذاك الحب ، مات الذى سلسل نفسى فجر شعر طليق؟(١٢٦)

---

(١٢٣) المصدر السابق ص ١٦ .
(١٢٤) المصدر السابق ص ٣٢ .
(١٢٥) المصدر السابق ص ٣١ .
(١٢٦) مواعيد ص ٦٨ ـ ٦٩ .

ولعله يبدو واضحا أن الشاعر ـ منذ البداية ـ يقيم نوعا من التعادل غير المقصود بين المدركات الحسية والمعاني الوجدانية ، فظلام الليل يرتوى بالمنى ، والصبح بدوره غريق فيها ، أما الحب ـ وهو معنى وجداني ـ فقد أصبحت له القدرة على أن يفجر النفس بالشعر كما يتفجر النبع بسلسال الماء. وكأن كل حالة من حالات النفس تجد من مشاهد الطبيعة ما يرمز لها ويتجاوب معها تجاوبا هو أقرب الى الحلول الشعرى أو التصوف الفنى .

ولقد تبدو الصورة عند الشاعر حسية الملامح باعتمادها على التداعى البصرى ، الذى تنطلق خلاله الصور دون علاقة منطقية واضحة ، ومع ذلك لا يستطيع الباحث ـ حتى فى هذه الحالة ـ أن يمر بمثل هاتيك الصور دون أن يلمح وراءها واقعا نفسيا حيا ، وهو ما يمكن أن نلاحظه بوضوح فى قصيدته « سكرى » ويرمز بها الى « الشاعر » أو « العمل الشعرى » :

تمر بى أخيلة هائمة وصور
دائرة فى خاطرى وخاطرى منـدثر
فمن هنا ومن هنا هياكل تنتشر
ومقل مطفأة يغيم فيها الحور
ومقل مقفرة شاخصة لا تبصر
تهزأ منها شفتى وأدمعى تغتفر(١٢٧)

فصور تلك القطعة تنساب فى شبه تلقائية تذكرنا بتلقائية « رامبو » حين كان يستبطن ذاته عن طريق الرؤى البصرية التى تنطلق من الذاكرة انطلاقا حرا(١٢٨) ، فالهياكل المنتشرة والمقل المطفأة والأعين المقفرة الشاخصة تبدو فى تتابعها كالمبصرات الخاطفة يلمحها الراكب من نافذة قطار ، ومع ذلك ليست هذه الصور حسية محضة لأنها صور لا يراها الشاعر فعلا بل تنبثق من رؤاه المختزنة فى الذاكرة ، تلك الرؤى التى تنشط حين تتعطل القوى المدركة فتطفو على سطحها صور كانت حبيسة اللاوعى أو العقل الباطن ، ومن ثم يمكن القول بأن صور التداعى فى شعر « صلاح لبكى » ليست حسية الا بمظهرها ، وانها فى النظرة الفاحصة أقرب الى أن تكون «حالات نفسية حقيقية(١٢٩) » على حد تعبير الشاعر نفسه . بقى أن نشير فى شعر «اللبكى»

---

(١٢٧) السابق ص ١٩ .
(١٢٨) انظر فى ذلك A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 90.
(١٢٩) لبنان الشاعر ص ٣٥ .

الى ظاهرة ربما بدت ـ للوهلة الأولى ـ غريبة عن الشعر الرمزى ، تلك هى الوضوح النسبى الذى يطبع قصائده ، وبخاصة اذا قورنت من هذه الناحية بقصائد سعيد عقل ، بيد أن هذه الظاهرة نتيجة طبيعية لعدم اتكاء الشاعر على تصفية الشكل الشعرى كما فعل صاحبه ، فهو لم ينحن على الصياغة نحتا وصقلا وايجازا وحذفا ومعاودة ، بحيث يبلغ الأسلوب عنده من الكثافة مبلغه عند « سعيد عقل » ٠

وهو كذلك لم يكتف ـ كما اكتفى عقل ـ بحصر الجوهر الشعرى فى موسيقى القصيدة بحجة أن الصور والأفكار والعواطف عناصر نثرية واعية بل كان يؤمن بقدر من التكافؤ ـ أو قل التفـــاعل ـ بين الشكل الشعرى ومضمونه ، بحيث لا تنطوى المشاعر والأفكار تحت بريق الألفاظ والزخرف الموسيقى ٠ فليس العنصر الشعرى فى بيت من الشعر وكأنما هو فى اناء أنيق يكتسب منه أناقته ٠ وما الكلمات التى يجمعها الشاعر بمنتهى العناية الا رموز يضعها تحت أعيننا ليحرك فينـــا عن طريق الاثارة النفسية بعض التمثلات representation ، ويستحيل اقصاء العاطفة عن الشعر ، فهى عنصر من عناصره الجوهرية(١٣٠) ٠

وهذا الوضوح النسبى ـ أو التظليل الشعرى ـ الذى يسم قصائد « اللبكى » والذى يقع فى نقطة بين الوضوح الكامل والغموض المعتم لا يطعن فى انتماء الشاعر الى الأصول الرمزية العامة ، ولا ينفى تأثره بها ، فليس حتما أن يكون مسار المذهب فى شعرنا المعاصر مطابقا تماما لمساره فى الآداب الأوروبية ،وهو ما سبق أن أشرنا اليه فى مطالع هذا الفصل حين تحدثنا عن المفارقة بين النظرية والتأويل ، كما أن الشعر الرمزى ذاته لم يكن على درجة واحدة من حيث الوضوح والابهام حتى يمكن استخلاص مقياس ثابت فى هذا الصدد يكون الخروج عليه خروجا على مبادىء الرمز ٠ وقد كان « فرلين » رمزيا ولكن شعره لم يكن من الغموض بمكان شعر « مالارميه » أو « رامبو »، وكانت صوره الشعرية ظليلة تختلط فيهـــا الحالة المزاجية بالحلم والواقـــع والشعور وانطباعات الحساسية بغية تمثيل أخص العواطف ٠ ومع هذا فان مجرد الاشارة الى أن هذه الصور « ظليلة » يعنى انها لم تبلغ درجة الوضوح التام(١٣١) ، ويمكن من هذه الناحية مقارنة شاعرنا به ، فشعر « اللبكى »

---

(١٣٠) انظر المرجع السابق ص ٣٦ ـ ٣٩ ٠

(١٣١) انظر لازدواج المبهم بالمحدد عند فولين :
J. Stewart; Poetry in France and England, P. 144-146.

شعر الألوان الهاربة أكثر مما هو شعر الألوان البراقة ، وهو ان لم يصل الى حد الابهام فلم يهبط الى مستوى التقرير النثرى • ولعل تلك احدى حسناته، ولعلها كذلك أساس كاف لتكون صلته بالرمزية كما صورناها فى صدر حديثنا ــ « صلة التأثر المذهبى الحر » •

(٢)

الرمزية الميتافيزيقية(١٣٢)

او

رمزية ما وراء الواقع

كتب بشر فارس عقب ظهور مسرحيته الرمزية « مفترق الطريق » (سنة ١٩٣٨ م) يقول : ان ذلك الاسلوب ــ ويقصد الأسلوب الرمزى ــ انما هو اسلوب انساق له قلمى • ورفت اليه نفسى بعد التحصيل والروية والاجتهاد وان كان متأثرا بالرمزية الأولى ، ولا سيما بالمذهب الذى خلفته »(١٣٣) • ومفهوم ذلك أن فى الاتجاه الرمزى عند « بشر فارس» ــ وهو ما دعوناه بالرمزية الميتافيزيقية ــ جهدا ذاتيا خاصا وانه ان تأثر بالمذهب تأثرا مباشرا فلقد أضفى عليه من روح الشرق وفلسفته مسحة صوفية رقيقة تذكرنا بالشاعر الرمزى الألمانى « رينر ماريا ريلكه » الذى اتخذ من شعره وسيلة الى النشوة الصوفية(١٣٤) ، وان لم يكن للأول ما للثانى من قدرة على الرؤيا الكونية الرحيبة •

---

(١٣٢) العنصر الميتافيزيقى أو النفاذ من الواقع الى ما وراءه أهم ما يميز محاولة بشر فارس الرمزية ، ومن ثم كان طبيعيا أن تدعوها بالرمزية الميتافيزيقية وهى صفة أطلقها باورا على ما فى النظرية الرمزية من عناصر غيبية ــ انظر :

The Heritage of Symbolism, P. 12.

(١٣٣) بشر فارس « فى المذهب الرمزى » ــ الرسالة ــ العدد ٢٥١ سنة ١٩٣٨ م ــ ص ٧١٢ •

(١٣٤) انظر بخصوص ريلكه : Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 96.

ثم انظر كذلك مقال بشر فارس السابق الذكر ، وفيه يصف ادجار جلاد « رمزية بشر » بانها « بين التأثرية والتعبيرية وانها تتميز بالبصيرة الشرقية » ص ٧١٣ •

والحق أن رمزية « بشر فارس » ترجع الى نزعته التجريدية ، ومحاولته الميتافيزيقية لاستبطان المحسوس ورد العالم المتكثر الى الذات ، أكثر ممـــا ترجع الى حرصه على استنباط القيم الموسيقية والصوتية فى لغة الشعر كما كان يفعل آباء الرمزية ، أى أن رمزيته نظرة فلسفية الى النفس والكون قبل أن تكون نظرية فنية في الأداء الشعرى ٠

ومما يؤكد هذه الحقيقة ان محور الصراع فى مسرحياته أو جوهر التجربة في شعره يكاد يتركز حول معان تجريدية محضة كالعقل والشعور والجسم والروح والمادة والمثال ، وبعبارة واحدة : حول المفارقة بين حياتنا المنطقية الواضحة وحياتنا الباطنية المبهمة ٠ وذلك ما يشير اليه المؤلف في مقدمته للمسرحية الآنفة الذكر ــ وهي مقدمة هامة لفهم اتجاهه الرمزى ــ اذ يقول : ليست الرمزية ههنا موقوفة على الرمز بشيء الى شيء آخر ، ولكنها فوق هذا استنباط ما وراء الحس من المحسوس ، وابراز المضمر ، وتدوين اللوامع والبواده باهمال العـــالم المتناسق المتواضع عليه ، المختلق اختلاقا بكد أذهاننا ، طلبا للعـــالم الحقيقي الذى نضطرب فيـه رضينا أو لم نرض : تدهشنا ظواهره وتروعنا بواطنه ، وتعجزنا مبادئه ــ عالم الوجدان المشرق والنشاط الكامن والجماد المتأهب للتحرك ، الى ما يجرى بينها من العلاقات الغريبة والاضافات التائهة فى منعطفات الروح ومثانى المـادة ، يشترك فى كشفها الاحساس الدفين والادراك الصرف والتخيل المنسرح »(١٣٥) ٠

واذن للعالم الحقيقى فى نظر بشر فارس طريقان يتفقان حسب الغاية : تخطى المحسوس ، والانعطاف تجاه حياتنا الباطنية بكل ما فيها من مجاهل وأعماق ، أو قل انهما جناحان لعملية واحدة ، لان تخطى المحسوس يتم فى الآونة التى تنطوى فيها الذات باحثة فى خفايا الروح وزوايا النفس عن ذلك العالم الحقيقى ٠ وتلك نظرة مثالية تحتذى ما كان يحاوله الرمزيون من نقل الاحساس بالعالم الخارجي منعكسا على صفحة الذات الشاعرة ٠

ولأن هذه الحالات الذاتية مبهمة بقدر ما هى سريعة الانطفاء ، فان على الشاعر أن يحاول امتلاكها بوسائل مماثلة : باللمح الشعرية الموحية وليس بالبسط والتوضيح ٠ لأن « مثل هذا الشيء ــ على حد تعبيره ــ لا يفصل ولا يعلل ٠ ولكنه يعرض خطفا »(١٣٦) ٠ أى أن غموض التعبير فى تلك الحالة

---

(١٣٥) بشر فارس : مقدمة مسرحية « مفرق الطريق » ، ملحق مقتطف مارس سنة ١٩٣٨ م ص ٥ ــ ٦ ٠

(١٣٦) السابق ص ٦ ٠

راجع الى غموض موضوعه ، بالاضافة الى أن فى الابهام ذاته لذة الاكتشاف التدريجى لا يعطيك محصوله دفعة واحدة ، ولا يبوح الا بعد طول اناة : « كل شيء لاحق بعالم الفكر طال عهد نشأته واستوائه ، لا ينقاد للذهن دفعة واحدة ، بل على الذهن أن يتأتى له يستشفه وفى ذلك من اللذة ما فيه »(١٣٧) • ونضيف من جانبنا أن « بشر فارس » ليس له من هذه الفكرة الا رداؤها الخارجى ، وانها تكاد تكون ترجمة لقول مالارميه « تعيينك للشيء هو حذف ثلاثة أرباع لذته • لأن اللـــذة الحقيقيـة تكمن فى الاستكشاف التدريجى »(١٣٨) •

واذا كانت الرمزية ــ فيما يرى بشر فارس ــ أن يبدأ الشاعر من المحسوس ليرتد الى الذات فيعبر عن أعماقها الداجية المتغيرة تعبيرا يماثلها ايماء وابهاما فماذا يكون الرمز الأدبى ؟ هل هو نوع من التشبيه أو الكناية ؟ ان المجاز بأنواعه يرتكز على الفكر الذى يلتقط أوجه الشبه بين المحسوسات ، ومن ثم يقصر عن آفاق الرمز التجريدية ، « وبعيد أن يكون الرمز لونا من التشبيه أو الكناية الى غير ذلك من ضروب المجاز ، للذهن فى وضـــعها ثم قبولها الحظ الأعلى • بل هو ــ أى الرمز ــ صورة ، أو قل سرب صور جزئية ينتزعها المنشىء من المبذول كما تنتزع الأشكال من هيئات الموجودات على مرقم رسام موفور الحواس ، مشغول المخيلة ، محدث القلب ، يعد الملموس منبثق الانطلاق الى عالم أمثل »(١٣٩) •

ومن هذا يتبين أن الرمز الأدبى ــ كما يرى بشر فارس موافقا بذلك المفهوم المذهبى الدقيق ــ اسلوب صورى يرتكز فيه الشاعر على الواقـــع لينطلق منه بعد ذلك الى ما فوق الواقع ، ولذا ليست وظيفة الرمز أن ينقل اليك أبعاد الأشياء وهيئاتها كاملة ، ولكن وظيفته أن يوقع فى نفسك ما وقع فى نفس الشاعر من احساسات « حتى ان الأشكال ربما تبدو ناقصة أو مختلفة أو مائلة تتردد عند حدود المعقول لمن لم يكن موطأ الفهم لها مرهف البصيرة »(١٤٠) •

---

(١٣٧) السابق ص ١٠ •

(١٣٨) نقلا عن خليل هنداوى : مذهب السمبوليسم او الشعر الرمزى ــ الرسالة ــ العدد ٣٣ سنة ١٩٣٤ م ــ ص ٣١٨ •

(١٣٩) مقدمة مفرق الطريق ص ٦ •

(١٤٠) السابق ص ٧ •

ولقد حاول « بشر فارس » تطبيق هذه المقدمات الرمزية على نتاجه . فجاء شعره ـ فى جملته ـ محاولة دائبة لتخطى المنظور الكثيف الى ما وراءه من معان تجريدية دقيقة . وهو من الشعراء القلائل الذين تتميز معظم قصائدهم ـ على تباعد تواريخها ـ بوحدة التجربة الكلية التى تربط بينهـا . وما قصائده : « حرقة » (١٩٤٢ م) « والى زائرة » (١٩٤٤) و « وحى » (١٩٤٦) و « الى فتاة » (١٩٤٧ م) الا سلسلة من الوثبات ذات الاشراق الصوفى يسجل فيها الشاعر أطوار رحلته عبر عالم غيبى غامض نرى طرفا منه فى قصيدته « حرقة » حيث يقول :

سئم التوق ضـجة الحس فاستشرف الأفق
بادرته الشـموس باغيـة الشـوق تعتنـق
ألهبتـه الضـحى فأودى به الفوت فى الشـفق
الغـوايات ولد أنفـاس عـذراء تحتـرق(١٤١)

فكأن ذلك العالم الغيبى عالم مرصود يقترب منه الشـاعر فيحترق برجوم شموسه اللاهبة ، لأنه عالم روحانى محض لا يستطيع هو بكثافتـه الجسدية أن يتحمل كل لطفه فيخر صريعا على أرض الحس ، وكأنه عذراء برح بها الحنين فاستسلمت الى شرك الغواية .

غير أن هذا العالم المثالى اذا لم يكن ممكنا أن يتملكه الشاعر تملكا تاما فان بوسعه ـ على الأقل ـ أن يلمح وميضه العابر ، وأن يوحى بهذا الوميض عن طريق العمل الشعرى ـ ذلك ما نستشفه من قصيدته « وحى » حيث يقول :

رب فجر تسـور الوهم فيه الى الفضـا
فخـلا عـارف بفيض من اللطف منتضى
لقف الغيب من رهـافة ما خف مومضـا

حتى اذا انحسر فجر المشاهدة أو « الكشف » بلغة المتصوفة ، وأفاق الشاعر من نشوة الوصول ، أخذ يذيب خواطره المثالية فى شعر له ما لهذه الخواطر من شفافية ونقاء :

---

(١٤١) قصيدة « حرقة » ـ الأديب ـ تشرين الأول سنة ١٩٤٢ الجزء العاشر من السنة الأولى ص ١٨ .

فصحا صاحب الرقى خاشع الجفن مرمضا
ذوب الومض فى اناء من الشعر أبيضا(١٤٢)

هكذا يتردد الشاعر بين شوق الى الانفلات من قيود المحسوس ، واخفاق فى امتلاك العالم المثالى المنشود الا ومضا أو ايماء · وفى هذه الحيرة العاصفة بين الواقع والمثال تتحول أنغامه الى ضراعات يبتهل بها الى عالم الروح أن يفصح عن نفسه ، أو « يجود بالشروح » كما يقول :

يصرينى يا « وضوح » ثروة القطب الخطير
أنا فى وهج الفتوح يقظ لكن حسير
خف بى كشف طموح وكبا فهم كسير(١٤٣)

فالشاعر يرمز بتلك الفتاة التى أطلق عليها « وضوح » الى الروح المتشوفة الى عالم المجردات المحضة ، وهو يضرع اليها أن تكشف له عن خبايا ذلك العالم — أو ذلك القطب الخطير — بكل خصوبته وعمقه وغناه ، لأنه عالم يعجز عن اكتناهه الادراك العقلى فيقع حسيرا كسيرا ·

والحق أن الرؤيا الكلية التى تطلع اليها « بشر فارس » تجربة لا ينقصها الطموح ، غير أن أدواته الفنية — من لغة وموسيقى — لم تكن فى مستوى طموحه ، ومن ثم كان جفاف بعض شعره وضحالة ايحائه واعتساف ألفاظه وتراكيبه(١٤٤) · ومن ذلك قوله فى قصيدته « وحى » :

حسب السر أن كاشفه كف مبغضا
فالتوى مولعا هلوعا ، وسرعان ما قضى
عف عن نفضه النسيم ، وغنى وخفضا
هفه ندبة الصبابات حمت على رضا(١٤٥)

فهو يريد أن يصور كيف يحاور أفكاره المثالية — أو السر — حتى يقبس منها الومضة الخاطفة ، ثم كيف تتبدد هذه الومضة مسرعة لأن من

---

(١٤٢) مجلة الكاتب المصرى — مايو سنة ١٩٤٦ م (مجلد ٢ العدد ٢٨ ص ٦٠١) ·

(١٤٣) قصيدة « الى فتاة » — الكاتب المصرى — مارس سنة ١٩٤٧ م (مجلد ٥ العدد ٢١٨ ص ٢٤٧) ·

(١٤٤) سبق أن لاحظ قريبا من هذه الملاحظة — انطون كرم فى كتابه « الرمزية » ص ١٢٨ ، ١٣٠ ·

(١٤٥) الكاتب المصرى — مايو سنة ١٩٤٦ م — ص ٦٠١ ·

طبيعتها ألا تطول » وكيف يعقد الشاعر بينه وبينهـــا صلة حميمة فيهـــا من الصبابة قدر ما فى صلة المحب بالمحبوب ، وفيها كذلك من اللذة قدر ما فيها من الألم • غير أن الألفاظ التى يستخدمها للايحاء بهذه الفكرة جافة جامدة ، وبعضها لم يأت الا لتكملة البيت كقوله « مبغضا » فى نهاية البيت الأول ، كما أن بعضها الآخر نثرى لا روح فيه كقوله « وسرعان ما قضى » فى نهاية البيت الثانى ، على حين يبدو التكلف فى ألفـاظ وتراكيب البيت الآخير • والأبيات جملة تفتقر الى الاشعاع والمواءمة الصوتية والسياقية ، كما يعوزها بخاصة النبض الموسيقى الموحى ، الذى كان أبرز خصائص الأداء الرمزى •

حقيقة قد استطاع « بشر فارس » أن يغنى معجم الشعر الرمزى بما وهبه من ألفاظ وتعابير استمدها أساسا من تراثنا الصوفى « كالسكر » و « الوجد » و « القطب » و « الفتوح » و « الكشف » و « العرفان » و « الفيض » و« السر » و « اللطف » • وحقيقة كذلك أنه حرص على تجديد العلاقات الوصفية والاضافية فى لغة الشعر ، فقرأنا فى قصائده أمثـــال هذه التعابير « الشأن الطريح » ، « الشموس الباغية » ، « الوسواس الرزين» « السر الهلوع » ، « الحج الأبلج » ، « ضجة الحس » ، « شجا الرفق » ، « قدسانية الجزع » ـ وغير ذلك مما يغنى فيه التمثيل ولا يفيد الحصر • ولكنه رغم هذا لم يوهب الحساسية الكافية بالصياغة الشعرية لغة وصورا وايقاعا ، ولئن كان الغموض والرهق اللفظى فى النموذج السابق قد ستر بعض ما فيه من قصور فانه لم يستطع أن يحجب ما فى هـــذه الأبيات من تكلف ونثرية معـــا :

عـــاد من قطب الظنـــون ... من ســـنا أوج عفيـــف
مثـــل زهـــو فى الغصون ... لـــم يروضـــه الخـــريف
بصرينى « يا وضـــــوح » ... ثروة القطب الخطـــير(١٤٦)

فالتمحل واضح فى وصف الأوج بالعفة ، بالاضافة الى ما فى وصف القطب « بالخطورة » من تلقائية دارجة لا جهد فيها •

الصورة الرمزية فى شعر بشر فارس : المفارقة • المماثلة • التشخيص :

أشرنا سابقا الى أن الفارق بين الصورة والرمز انما هو فارق فى درجة

---

(١٤٦) من قصيدة « الى فتاة » ـ الكاتب المصرى ـ مارس سنة ١٩٤٧ م ـ ص ٢٤٧ •

كل منهما من التجريد وليس فارقا نوعيا ، وأن الصورة تكون رمزية بقدر ما فيها من الرؤيا الذاتية التى لا تقف عند حـــدود التشـــابه الحسى بين الأشياء ، بل تتجاوزه الى لمح الايقاعات الخفية التى تربط بين حالات النفس ومشاهد الوجود ، حتى لتغدو الصورة كما يقول « ازرا باوند » « مظهرا لمركب عاطفى وعقلى فى لحظة من الزمن »(١٤٧) .

وقد فطن بشر فارس الى ما يقرب من هذه الحقيقة ، فلم يلجأ فى تشكيل صوره الشعرية الى التقاط العلاقات الحسية بين الأشياء ، بل ركز اهتمامه فى اكتشاف صلاتها النفسية ، وفى تلك الحالة قد يتولد النقيض من النقيض من حيث ان المعول حينئذ ليس على وجه الشبه الظاهرى بل على الوقع النفسى، فنبرات العصفور شجية حنون ، ولكن العصفور اذا تغنى فوق الأطلال الخربة لم يبق من عذوبة تغريده الا كما يبقى من الأهازيج حين تصافح اذن المكلوم . والزهور عطرة مسكرة ، ولكن رائحتها الفواحة اذا تنسمها مجروح الفؤاد أصبحت زفرات محمومة تشبه نذير المقدور بالنسبة للسادر المغرور – ذلك ما يقوله الشاعر فى قصيدته « أشباه وأضداد »(١٤٨) .

نبـــرات العصـــــفور   عنـــد أطـــلال الدور
مثـــل أهـزاج الحـــور   فى ســماع المصـــدور
وازفـــير المصـــدور   بـــين زهـــر مخمـــور
كنـــذير المقـــدور   فـــوق جمـــع مغـــرور

فمن الواضح فى تلك الأبيات أن الشاعر يبنى صوره على المفـــارقة بين أشياء لا تضاد بينها بحسب الظاهر كنبرات العصفور وأطلال الدور ثم على المماثلة بين أشياء لا تماثل بينها حسب الظاهر كزفير المصدور ونذير المقدور ، وفى كليهما كانت نفسية الشاعر هى المقياس .

ونضيف الى ذلك أن الشاعر لم يكتف فى تكوين صوره بما أسميناه بالمفارقة والمماثلة النفسيتين بين بعض المحسوسات وبعضـــها ، بل حاول اقامة مثل تلك العلاقات بين عالمى المجردات والماديات ، وذلك عن طريق بعث الحياة فى المعانى وتشخيصها بالباسها صورا ليس لها من عالم الحس الا شكله ، وان كان محتواها نفسيا محضا ، وفى تلك الحالة قد تتعقد الصورة

---

(١٤٧) انظر : Austin Warren & René Wellek, Theory of Literature, P. 192.

(١٤٨) الأديب – يناير سنة ١٩٥٢ م – الجزء الأول – السنة الحادية عشرة – ص ٨ .

وتتسع حتى لتغدو رمزا أو أشبه بالرمز ، وهـــو ما نلمسه فى قصيدته « السم »(١٤٩) حيث يقول :

جـرح بغى حتى ثمـــل وســـال ينكـــر المللـــل
لاطفتــــــه ، وكلمـــــا أتيت آســـوه ثقـــل
لمـــا عصـــا علـى ، فارفضت أساليب الحيـــل
شـــددته من فرط يأسى بضــــمادة الأمـــــل
ثم طـــويت أمـــره حتى حســــبته اندمل

ولكن رياح الذكرى ما تلبث أن تهب على هذا الجرح المتمرد فتذكى ناره من جديد :

هوت على جرحى فذابت فوقه على مهل
فانتفض الجرح ، وجاش فى مطاويه النغل

فالشاعر يعانى حالة من الوجد العنيف الثائر يجسدها فى صورة جرح طال عليه الامر دون أن تنجع فى شفائه ملاطفة أو مواساة ، حتى اذا ما علله الشاعر بالأمل نكأته الذكرى فتقيح وانتكس • واذن ليس الجرح هنا جرحا واقعيا وانما هو تجسيم رمزى لحالة وجدانية ، وهو جرح فى طوايا الروح وليس فى أغلفة الجسد • وقد حرص الشاعر منذ أول بيت على أن ينبهنا الى هذه الحقيقة ، فعدم الملل والتذرع بالأمل وهبوب الذكريات ، كلهـا صفات لا يتسم بها جرح حقيقى ، وانما هى أطوار نفسية تتعاقب على ذلك الجرح الوجدانى الذى يرمز اليه الشاعر •

ولئن كان « بشر فارس » قـــد وفق أحيـــانا فى استخدام ظاهرتى التجسيد ، والتشخيص لتصوير حالات تجريدية تستعصى على التعبير المباشر، فانه كان يتعسف فيهما أحيانا دون ضرورة فنية • ولنتذكر مرة أخرى ما نلح فى ترديده من أن التجاء الرمزيين الى التعبير غير المباشر لم يكن رغبة فى اللعب بالألفـــــاظ ، بل كان وسيلة الى الايحـــــاء بما يعجز عنه التعبير المباشر(١٥٠) ، غير أن بعض شعرائنا لم يدرك هذه الحقيقة ، فكلفوا أنفسهم وقراءهم شططا ، ولم يسلم شعرهم من افتعال شكلى لا يشف عن أبعاد نفسية أو كونية • ومن ذلك قول بشر فارس فى النموذج السابق انه شد « جرحه »

---

(١٤٩) المقتطف يناير سنة ١٣٩٥ م ـ المجلد ٨٦ ص ٢٣ •

(١٥٠) انظر : Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 10.

بضمادة الأمل ، فاضافة « الضمادة » هنا الى الأمل تزيد لفظى لم يلجأ اليه الشاعر الا بغية المطابقة الشكلية بين « الشد » و « الجرح » و « الضماد » ـ وقريب من هذا قوله :

امض عن شـــأنى الطريح على مسلك زلـــق(١٥١)

فتشخيصه « لسان » ـ وهو معنى مجرد ـ فى صورة انسان ملقى فى طريق زلق ، تشخيص لا يخلو من تكلف ، ولا يزيد محصوله عما لو قال « ان حظى عاثر » ، مع فارق أن الجملة الأخيرة تؤدى معنى البيت فى أبسط العبارات وأوجزها ٠

الرمز النموذجي :

يلاحظ الباحث فى شعر بشر فارس جنوحه الغالب الى « الرمز » المكون من صور مركبة ، وعدم اقتصاره على الصورة الجزئية المعتمدة على تراسل الحواس أو تبادل المدركات ٠ وهو فى هذه الناحية يختلف عن كـــل من « سعيل عقل » و « صلاح لبكى » فى اكتفائهما أحيانا برمزية الصـــورة عن رمزية القصيدة ٠

وثمة رمز يكثر تردده على قلم الشاعر ، عنينا بذلك : صورة الخريف حين يعترى مظاهر الطبيعة فيحيلها الى معالم شـاحبة ، ويستبد بالنباتات والأشجار فيئول بها الى أشباح جرداء ، ويذرو أوراقها المصفرة فى مهب الرياح فلا يبقى منها على شيء ٠ وتلك صورة نبصرها فى أكثر من قصيدة لبشر فارس ، فهى فى قصيدة « الذكرى » (ســـــنة ١٩٣٤) ، وفى قصـــيدة « الخريف فى برلين » (سنة ١٩٣٦ م) ، وفى قصيدة « الى عواد » (سنة ١٩٤٥ م)(١٥٢) ، مما يدل على ثباتها فى وجدان الشاعر رغم تقدم الزمن ٠ ولعلها قد وافقت هوى فى نفسه لما فيها من قدرة على الايحاء بما كان يحسه من شيخوخة مشاعره وعجزه عن التحليق الى حيث عالمه الروحى المنشود ، فليس الخريف اذن الا قالبا رمزيا لأحاسيس الشاعر ، وهو خريف عاطفى وليس مجرد ثوب ترتديه الطبيعة فى فصل من فصول السنة ، ذلك ما نحسه

---

(١٥١) قصيدة « حرقة » ـ الأديب ـ تشرين الأول سنة ١٩٤٢ ص ١٨ ٠

(١٥٢) نشرت هذه القصائد على التوالى فى : المقتطف ينـــاير سنة ١٩٣٤ م ، المقتطف اكتوبر سنة ١٩٣٦ م ، الأديب مايو سنة ١٩٤٥ م ٠

فى قصيدته « الخريف فى برلين »(١٥٣) ، وهى مكونة من مقطوعتين يقول الشاعر فى أولاهما :

صفرة عضت رواء الورق
صفرة الويل وطول الفرق
من دعابات الخريف الأخرق
ورق ضن بظـــل الرونق
هزلتـــه مضـــنيات القلق
بعـــد ريعان اخضرار عبق
يا صفرة الورق ٠ فى الخريف ٠

فنحن نحدس منذ البداية بأن الشاعر لا يحدثنا عن خريف حقيقى ، لأن الويل وطول الفرق والقلق – وهى صفات خلعها الشاعر على الورق – انما هى صفات انسانية يختص بها الوجدان والشعور مما يصرفنا على التو الى المعنى الايحائى الذى يشف عنه الرمز ، فما الورق الا قلب الشاعر الحزين أو عواطفه الهرمة ، وما الخريف الا ذلك العجز الذى يشعر به كلما استشرف عالم المجردات المحض ٠ ومما يرشح حدسنا هذا قول الشاعر فى المقطوعة التالية مباشرة :

طلب القلب هـــواة النـــزق
غصبوه الدفء حتى الـــــرمق

فالقلب هو الذى جذبته نوازع الغواية فانحرف عن الطريق ، وسلبته دفء الوصول حتى وقع فى براثن خريف لا يرحم ٠

ونكاد نجزم بأن الشاعر قد تأثر فى هذه القصيدة وأمثالها بالشعراء الرمزيين الذين غدت الطبيعة على أقلامهم صورة متحركة ورمزا خفيفا متموجا يعبر عن القوانين الخالدة ٠ ونخص منهم الشاعر الفرنسى « بول فرلين »(١٥٤)، فله قصيدة يتغنى فيها بالخريف ، ويتصور نفسه فيها وريقة ذابلة تحملهـا الرياح – التى يرمز بها الشاعر الى الذكريات – فتذروها فى مهب العواصف٠

---

(١٥٣) المقتطف أكتوبر سنة ١٩٣٦ م ص ٢٧٢ ٠

(١٥٤) انظر : لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ (ترجمة د٠ محمود قاسم) ص٤٦٦ ٠

والتشابه بين القصيدتين واضح سواء فى الهيكل العام للرمز ، أو بعض صوره الجزئية(١٥٥) ٠

تلك خلاصة الاتجاه الميتافيزيقى فى الرمزية العربية المعاصرة ٠ يتضح منها حرص « بشر فارس » على فلسفة المذهب وأصوله العامة ممتزجة بنبض شبه صوفى ورغبة روحية دائبة فى تجاوز الواقع المحسوس الى ما وراءه ، ولعل هذه الناحية فى شعره هى التى حددت النزوع الميتافيزيقى باعتباره التسمية المثلى لهذا الاتجاه الرمزى ٠ على انه ــ كما أشرنا سابقا ــ لم يكن موفقا تماما من حيث اكتمال الصياغة الفنية التى تشف عن هذا المحتوى التجريدى ، فجاء بعض شعره نثريا لا جهد فيه ، بينما انطمر بعضه الآخر تحت زخرف أنيق يصل الى حد التكلف ٠ فلئن نجح ــ كما يقرر انطون كرم ــ فى « مجاراة الرمزيين من الناحية التجريدية ، وحقق قسما من خصائص هذا الشعر فنمى اليه ، فانه عجز عن بلوغ ما بلغوا اليه لعدم وقوفه على فن الأداء »(١٥٦) ٠

(٣)

رمزية التعبير

ونعنى بها الاستفادة من وسائل الرمزية فى التعبير والصياغة الجزئية دون التأثر بأصولها المذهبية أو فلسفتها العامة ٠ وللباحث أن يستشعر بعض الحرج فى دراسة هذا الاتجاه التعبيرى ضمن التيارات الرمزية المعاصرة، لأننا نعلم أن الرمزية لا تتحقق بالعلاقات الجزئية بين الكلمات ، وأن الصورة تستمد معناها الرمزى من الأسلوب كله(١٥٧) ٠ هذا فضلا عن أن المذهب بحدوده التى قررناها كان انعكاسا لنظرية فى الوجود والفن ، ولم يكن نمطا تعبيريا مجردا ٠ غير أن هذا التحرج لا مكان له اذا تذكرنا أن أيا من اتجاهات الرمزية فى شعرنا المعاصر لم يصل الى مرحلة المذهبية الكاملة وان حاولها بعضهم ، ثم اذا تذكرنا أن من سنعرض لهم تحت ما أسميناه « برمزية

---

(١٥٥) انظر ترجمة لقصيدة فرلين بقلم « على محمود طه » فى : سهيل أيوب : على محمود طه : شعر ودراسة ص ١٧٣ ٠

(١٥٦) انطون كرم : « الرمزية » ص ١٢٨ ٠

(١٥٧) انظر : عدنان الذهبى : سيكلوجية الرمزية ــ مجلة علم النفس (المجلد ٤ العدد ٣ ص ٣٦٥) ٠ وكذلك : ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة جـ ٢ ص ٩٧ ٠

التعبير » قد تأثروا قليلا أو كثيرا بما قرأوه من نماذج رمزية ، وبعضهم ممن عرف فى الحقل الادبى بأنه رمزى المنزع « كحسن كامل الصيرفى »(١٥٨) ٠

والحق أن « أبا القاسم الشابى » لم يكن يعبر عن رأى فردى ، بل كان يعبر عن فكرة شبه عامة لدى المجددين من شعراء أبولو ـ وهم الذين جنحوا الى رمزية التعبير ـ حين فسر الرمزية بأنها : نزعة لا تريد من الشاعر الا أن يتحدث للناس من وراء السحاب أو ملفوفا فى مثل الضباب ، ولا تتطلب منه الا كلاما مبهما لذيذا شبيها بالموسيقى فى لغتها الغامضة التى كلما أصغى لها السامع حركت فى نفسه ضروبا من الحس والتصور والخيال غير ما حركت من قبل ، وعبرت له فى كل لحظة تعبيرا جديدا لا تنتهى الوان المتعة والطرافة فيه »(١٥٩) ، وذلك فهم غائم للنظرية الرمزية يقف منها عند حد التعبير اللفظى أو « الكلام المبهم اللذيذ » حسب تعبيرات الشابى ، وهو فهم ان لم يصرح زملاؤه بمثله ، فان شعرهم يثبت انهم لم يكونوا بعيدين عنه كثيرا ٠

وفى داخل اطار رمزية التعبير تشعبت ميول المجددين ، فجنح « حسن كامل الصيرفى » الى الصـــورة القائمة على التراسل الحسى ، ثم الى المثـــل الرمزى ، مع الدقة فى اختيار الألفاظ والأنماط الموسيقية الموحية(١٦٠) ٠ بينما اهتم « محمود حسن اسماعيل » بالتعبير عن المحتوى الرومانتيكى فى اطار شبه رمزى ـ وما هو برمزى ـ ، وانصرف جهده غالبا الى تجريد الصورة أكثر مما انصرف الى بناء القصيدة الرمزية المكتملة ، وعلى قلمه تكتسى الطبيعة حركة وحيوية مصدرهما التشخيص ، والمزج بين المادى والمعنوى ، واسقاط المشاعر على جزئيات الواقع الجامدة(١٦١) ٠ هذا على حين تنحصر مخـــايل الرمزية عند « على محمود طه » ، فى النغم الموحى ، وتظليل بعض الصور الشعرية وتصفية بعضها الآخر بحذف أدوات التشبيه منه(١٦٢) ٠وقدأخذعليه

---

(١٥٨) على سبيل المثال يقول أحمد زكى أبو شادى فى تصدير الألحان الضائعة للصيرفى: الصيرفى شاعر مبتدع ، بعيد الخيال ، رومانطيقى النزعة غالبا ، رمزى أحيانا ـ ص ٦ ٠

(١٥٩) النص ورد فى مقدمة ديوان « الينبوع » لأحمد زكى أبى شادى ونقلناه عن : عبد العزيز الدسوقى : جماعة ابولو وأثرها فى الشعر الحديث ص ٣٨٩ ٠

(١٦٠) انظر مثلا قصيدته : « ظمآن » ـ « الألحان الضائعة » (مطبعة التعاون ـ القاهرة سنة ١٩٣٤ م) ص ٤٨ ٠

(١٦١) انظر مثلا : قصيدته « نار الغروب » ـ ديوان « أين المفر » (الطبعة الأولى ـ دار الفكر العربى سنة ١٩٤٧ م) ص ١٤٣ ٠

(١٦٢) انظر مثلا قصيدته : « البحر والقمر » و « أندلسية » فى ديوانه « شرق وغرب » (الطبعة الأولى ـ دار احياء الكتب العربية ـ سنة ١٩٤٧ م) ص ٣٥ ، ٥٣ وكذلك ـ انطون كرم : الرمزية ص ١٨٠ ٠

بعض النقاد ــ الدكتور شوقى ضيف ــ تركيز اهتمامه فى الأصوات والألفاظ والألحان واعتماده « على الانفعالات الموسيقية وما تثيره فى نفوس القراء ، وكأنه فهم أن الشعر حلقات من الذبذبات الصوتية ، وليس من الضرورى أن يسند هذه الذبذبات أى معان عميقة أو حوافز نفسية · ولعل ذلك ما جعل شعره يخلو من التجربة النفسية بمعناها الصحيح ، فقد عاش معيشة لفظية فى شعره ، وخدعته هذه المعيشة بألحانها عن نفسه ، فاستسلم لها ولأمواجها، حتى أنسته حقائقه العاطفية والعقلية ، ومن هنا كنت تشعر ازاء كثير مما تقرأ له أنه لا يتعمق نفسه وقلبه ، انما هى صور لفظية تترامى فى شعره »(١٦٣) ·

ولنا أن نقول ان اتكاء على محمود طه على الألفاظ والموسيقى الشعرية اذا صح أن يكون موضع ملاحظة ، فهى فى اعتبار النظرية الرمزية ملاحظة محسوبة للشاعر لا عليه ، فقد كان الرمزيون لا يتطلبون فى الشعر أكثر من تلك النشوة الصافية التى تشبه ما نحس به ازاء النغم الموسيقى ، ولا تتحقق تلك النشوة بغير ابراز القيم الصوتية والايقاعية فى الشعر(١٦٤) ·

ولم نرد بمن أشرنا اليهم من شعراء التعبير الرمزى أكثر من أن نمثل لتلك الظاهرة بأوضح نماذجها ، ولم نقصد الى الحصر ، لأننا نعلم أنها قد تفشت على أقلام شعرائنا المعاصرين بدرجات متفاوتة · ويستطيع الباحث أن يلمح مخايلها فى بعض الصور الشعرية عند « ابراهيم ناجى » و « محمد عبد المعطى الهمشرى » ، كما يستطيع أن يتخطى حدود الشعر المصرى ليلتقط بعض أصداء تلك الظاهرة التعبيرية فى شعر « أبى القاسم الشابى » من تونس ، « وأمين نخلة » فى لبنان ، « وعمر أبى ريشة » و « نزار قبانى » فى سوريا ·

وخشية الاطالة سنوجز القول فى أهم الخصائص الفنية التى تجلت فيها رمزية التعبير ، مكتفين بأبرز نماذجها ، اذ كانت الغاية من هذه الدراسة تصوير الهيكل العام للرمزية المعاصرة ، مع التجاوز عن التفصيلات الثانوية غير المؤثرة ·

---

(١٦٣) د· شوقى ضيف : دراسات فى الشعر العربى المعاصر (دار المعارف ــ القاهرة ط ٢) ص ٢٠١ ·

(١٦٤) انظر : Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 12.

(ا) بناء الصورة : التراسل • التجسيد • التشخيص :

يرى الرمزيون – وفى مقدمتهم بودلير – أن الانفعالات التى تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسى ، فقد يترك الصوت أثرا شبيها بذلك الذى يترك اللون أو تخلفه الرائحة ، ومن ثم يصبح طبيعيا أن تتبادل المحسوسات ، فتوصف معطيات حاسة بأوصاف حاسة أخرى ، بل لقد يضفى الشاعر خصائص الماديات على المعنويات أو يخلع سمات المعنويات على الماديات ، فما الطبيعة الا « معبد ذو أعمدة حية » كما يقول بودلير ، وهى بهذا الاعتبار رموز لحالات النفس وخفايا الوجود(١٦٥)

فاذا ما اقتربنا بهذه الفكرة من شعراء رمزية التعبير لم نخطىء بعض نماذجها فيما بين أيدينا من نتاجهم :

١ – ففى قصيدة « الضحكة النشوى » يقول الصيرفى :

الضحكة النشوى موج من النور
فى حوض بللور فواتن الحور
تستعذب اللهوا فى سحره المغرى
بالأعين الظمآى كالشدو والنجوى
من فم عصفور بالعطر مسحور(١٦٦)

فالتراسل بين صوت الضحكة وأمواج النور والعطر واضح فى هذه الأبيات ، رغم أن الشاعر أورده على طريقة التشبيه ، ولم يمزج فيه بين المعطيات الحسية مزجا تاما • على أن أهم ما يميز الصورة الشعرية عند « الصيرفى » ليس فقط بناؤها على تراسل معطيات الحواس من أصوات وعطور وألوان ، بل أنها لتتجاوز ذلك أحيانا الى ما يعرف بتراسل المدركات ونعنى به نقل صور العالم الخارجي ومرائيه من مواطنها ومجالاتها المعهودة فيما يشبه التداعى البصرى • ومن أوضح نماذج ذلك قوله فى قصيدة « سحر صوت » :

ان غرد البلبل فى هدأة الأسداف
وصفق المجداف فى صفحة الجدول

---

(١٦٦) حسن كامل الصيرفى : ديوان « صدر ونور ودموع » (الطبعة الأولى ، الشركة القومية للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٦٠) ص ٢٢٢ •

فصـــــوتك المرســـــل أنغـــــامه أطيـــــاف
تطـــــوف فى دل فى مرقص النيـــــل
كشـــــرد الأحـــــلام براقـــــة الأجســـــام
من عـــــالم الـــــوهم(١٦٧)

فبدلا من أن يستمع الشاعر الى أنغام الصوت يبصر فيها أطيافا تتحرك فى دلال ، وبدلا من أن يكون مجال هذه الحركة مكانا متحيزا محدودا ـ كما هو المألوف ـ يتحول النيل كله الى مرقص تجول خلاله هذه الأطيـــاف براقة الأجسام ، رغم أنها أطياف وهمية • وبنقل المدركات من مجالاتها الطبيعية على هذا النحو استطاع الشاعر أن يضعنا بأزاء صورة لاهى وهمية بحتة ، لأن بعض عناصرها واقعى ، ولا هى حقيقية بحتة لأن العلاقات القائمة بين هذه العناصر علاقات ذاتية ، فهى بين الوهم والحقيقـــة وليست أحدهمـــا بعينه •

والواقع أن الشاعر فى تشكيل هـذه الصورة وأمثالها يمتاح من رؤاه البصرية المختزنة فى الذاكرة ، ذلك أن احساساتنا احساسات تمثيلية ، فقد يثير فينا الصوت صورة من الصور ، وهذه بدورها تستدعى سلسلة أخرى من الصور والألوان وهكذا • على أن الفارق بين « الصيرفى » ، فى هذا المقام وبين شاعر « كرامبو » فارق جذرى ، لأن سيطرة الوعى فى الصورة التى بين أيدينا لا تخفى رغم مسحتها التجريدية ، كما أنها لم تبلغ حد التصفيـــة الكاملة ، فما زال التشبيه فيها هو الأساس ، وهو ما يجعل تراسل المدركات فيها شكليا خاليا من تلك الرؤيا الكونية التى يشف عنها التراسل الرمزى الحقيقى •

٢ ـ ونظفر فى شعر « محمود حسن اسماعيل »(١٦٨) بنمط آخر من أنماط التراسل ، ونعنى به تبادل المادى والمعنوى ، وانتزاع أحـــدهما من

---

(١٦٧) المصدر السابق ص ١٩ ـ٢٠ وانظر كذلك من نماذج اعتمـــاده على التشخيص والتداعى : قصيدة « الظل المنحسر » ص ٢٦٨ ـ ٢٦٩ ـ المصدر ذاته ـ •

(١٦٨) اقتصرنا من نتاج الشاعر على دواوينه الثلاثة الأولى : أغانى الكوخ (١٩٣٥ م) وهكذا أغنى (١٩٣٨ م) أين المفر (١٩٤٧ م) ـ وقد صدر له أخيرا عن دار العروبة « ديوان بعنوان « قاب قوسين » (١٩٦٤ م) ، وذلك بعد أن كادت ملامح هذا البحث تكتمل ، فلم يكن ممكنا أن نعرض له ، رغم أنه يمثل ذروة التحـــام الشاعر بنفسه بحثا عن الحقيقة ، وان كانت تحكمه ـ مع ذلك ـ نزعة فكرية ومنطقية تبدو عـــلى استحياء ، وليس فيـــه ذلك الذهول العميق الذى لمحناه عند الرمزيين فى سعيهم وراء المطلق والمجهول •

مجاله ونقله الى مجال الآخر · صحيح انه لم يتخل ـ مع ذلك ـ عن تراسل معطيات الحواس ، فرأينا الصوت فى شعره يشبه العطر :

تنســـاب من قلبى أناشـــيدها   كالعطر من فجر الربى الحالم(١٦٩

ثم رأيناه يتصف بما تتصف به الألوان والمطعومات فينعته الشـــاعر بالسواد والمرارة :

وتأويهة فى الليل ســـــوداء مرة   تفزع فى قلب الدجى كل نائم(١٧٠)

أما الشذا فيتحول الى شراب يتحساه الشاعر :

أتحسى شذاك من سجوة الظل ، وأقتات مزعج الذكريات((١٧١) ·

ورغم ذلك يظل التراسل بين المادى والمعنوى من أبرز الظواهر الفنية التى تميز شعر محمود حسن اسماعيل · وقد يكون مألوفا أن يلجأ الشاعر الى تعريف المعنوى بتشبيهه بالمحسوس أو تجسيده فيه ، ولكن الجـديد أن شاعرنا لم يقتصر على ذلك ، فاذا بالمحسوس يتحول على قلمه الى معنى مجرد وكأن انحناءه على ذاته قد أدى فى النهاية الى أن يتساوى المعنوى والمحسوس فى نظره ، بحيث لم يعد ثانيهما أعرف من أولهما كما هى العادة · ومن هنا ساغ بالنسبة له أن يشبه الفلاح « بالحكمة العمياء » · أو أن يجعل الآذان آثاما مغلقة :

هذى المسامع آثام مغلفـة   وخدعة ذهبت بالصمت تغوينى(١٧٢

أو أن يجعل نار القيظ فى الصيف أشبه بالخزى الذى ينهش ضـــمير الآثم :

وينفـــخ كالحـــــداد نارا شرارها   تنـــاهش خزى فى ضمـــير مذمم
مشيت بها حيران أشبه خـــــاطرا   بقلب ملول جازع اليأس مظلم(١٧٣)

ولست أدرى ـ رغم طرافة الصورة ـ أى واقع نفسى يربط بين الحالتين، فبعيد ما بين احساس الانسان بالقيظ وشعوره بالخزى ، وربما كان هـــذا

---

(١٦٩) من قصيدة « على باب الهيكل » أغانى الكوخ (يناير سنة ١٩٣٥ م) ص ١٠٣ ·

(١٧٠) من قصيدة « دنيـــا أدمع ومآتم » ـ هـكذا أغنى (القـــاهرة سنة ١٩٣٨ م) ص ١٥١ ·

(١٧١) السابق ص ١٦٨ ·

(١٧٢) المرجع السابق ص ١٥٦ ·

(١٧٣) من قصيدة « جلاد الظلال » ـ ديوان أين المفر (ط ١ سنة ١٩٤٧ م) (دار الفكر العربى) ص ٣٠ ·

سر ما بين عناصر الصورة ـ فى أول البيتين ـ من تنافر ٠

أما تحول المعنوى الى مادى أو تعريفه به ، فيتجلى فى التجاء الشاعر الى تجسيد بعض المعانى والمشاعر والباسها ثوبا حسيا ، ثم تجاوز ذلك أحيانا الى تشخيصها فى هيئات وأوضاع انسانية تضفى على الصورة بعض الظلال كما تمنحها حيوية وحركة ، فما الصورة ـ كما يقرر تندال Tindal ـ الا تجسيد لفظى للفكر والشعور(١٧٤) ٠

على أن تجسيد المعانى أو تشخيصها لا يرد عند الشاعر على نمط واحد، فهو تارة بسيط يعتمد فيه على الوصف المباشر أو العلاقات المجازية من تشبيه حذفت أداته ثم أضيف فيه المشبه به الى المشبه ، أو استعارة تخييلية ٠ ومن ثم كثرت فى شعره أمثال هذه التعابير الجزئية : الشعاع المخنوق ، الأمانى المبعثرة ، كأس الأبدية ، ضباب المستحيل ـ فجاج الفكر ، دخان الأسى ، رفات الاحلام ، أفنان الغدر ٠ الى غير ذلك من التراكيب البسيطة التى لا تشف فى كثير من الاحيان عن أبعاد نفسية ذات قيمة ٠

وهو تارة أخرى تجسيد أو تشخيص مركب يعتمد فيه الشاعر على استقصاء أطراف الصورة(١٧٥) ، أو الاستطراد فيها بترك الفكرة الأساسية والانسياق فى تصوير ما تشبهه مما يضفى على شعره نوعا من الغموض ، مبعثه وقوع الشاعر تحت اغراء الصور الثانوية التى تتدفق على قلمه فيستطرد اليها متخليا لبعض الوقت عن المحور الأصلى للصورة ٠ ولعل قصيدته « الشك »(١٧٦) من أبرز نماذج تلك الظاهرة ، وفيها يصور تجربة حب قضى عليه شك الحبيبة فيمن تحب :

ذرينى فى جنـــات وهمى محررا	لظاهن أشهى من رباك الجميلـــة
فقد كنت روضا يانعا ، كل زهرة	لديه أرى فى عطرهـــا رأس حية
وأسمع فح الشـــك تحت ظلاله	كما يسمع اللحن الرخيم بضجـــة
ففيه أفـــاع للظنـــون غريبـــة	تطل مع الأضواء من كـــل زهـــرة
وتزحف من أيك بجفنيك ســـاحر	رهيب الذرى تخشى حمـــاه تميمتى
رياحينه صفر العبـــير ســـواهم	ترعرعن من سقيا ضـــلال وريبـــة

(١٧٤) W.T. Tindal, The Literary Symbol, P. 105.

(١٧٥) سبق أن لاحظ الدكتور محمد مندور كثرة اتكاء الشاعر عـــلى هاتين الخاصتين . انظر : فى الميزان الجديد (ط ١) ص ٥٧ ، ٧٣ ٠

(١٧٦) أين المفر ـ ص ٢٤٣ وما بعدها ٠

فالظنون فى نظر الشاعر تتجسد أفاعى يسمع حفيفها ، ويرى رؤوسها الغريبة تطل مع كل نظرة من نظرات الحبيبة ، غير أنه لا يكتفى بذلك حتى يجعل من جفنيها أيكا تزحف منه تلك الأفـــاعى المستريبة ، ثم يتطرق الى الحديث عن رياحين هذا الأيك وأغانيه وطيوره وأدغاله فيما يناهز الثمانية أبيات ، وبعد هذا المطاف يعود الى الشك مرة أخرى ليقول :

فما روضك المذعور الا هيـــاكل أقيمت بها للشـــك أكبر خيمـــة
وخيم فيهـــا وحـــده ، وببـــابه من الزنج عمـــلاق شديد التهافت
على وجهه من سيرة الموت دهشـــة وان كان حيـــا ، فهو حى كميت

ولئن كان قتل الظنون للعاطفة شبيها من حيث وقعه النفسى بفحيح الأفاعى أو العملاق الزنجى الذى يشبه الموتى ، وكانت الصـــورة ــ بهذا الاعتبار ــ قائمة على أساس وجدانى ، فان الشاعر كان يقع أحيـــانا فيما يعرف « بالوهم الصورى » الذى يجمع فيه بين البعيد والبعيد دون رابطـة حقيقية ، أو مع الاقتصار على الرابطة الحسية المحضة ٠

والوهم Fancy ــ فيما يرى كولردج ــ هو القدرة على جلب صور متباينة لشبه ما فيما بينها ، وفيه يكتفى بالصور والاحساسات المفككة التى تقوم على مجرد التذكر وتداعى المعانى ورعاية الروابط الحسية الظاهرة(١٧٧) وهو يختلف عن التداعى الرمزى فى أن الأخـــير يشف ــ رغم تلقائيتـه الظاهرية ــ عن آفاق نفسية يقصد الشاعر ابرازها ، بينما يحرص الاول على تجميع صور لا علاقة بينها سوى مجرد الصدفة أو الاقتران الخارجى أو وجه الشبه الحسى ٠

فحين ينتزع الشاعر من النخيل ، وقد سكنت أعاليه فى قيظ الصيف ، صورة صوفى ألحد فجمدت أطرافه بعد أن كانت ترتعش تبتـــلا الى الله فانه لا يتجاوز بذلك لمح وجه الشبه الحسى بين النخيل والصوفى من حيث اتصاف كل منهما بحركة يعقبها سكون ، دون أن تكون هناك وشـــائج حقيقية بين الطرفين ــ ذلك ما نراه فى قصيدته « جلاد الظلال » :

---

(١٧٧) أنظر : احسان عباس . فن الشعر (ط ٢ بيروت سنة ١٩٥٩ م) ص ١٥٠ وكذلك : د : محمد مصطفى بدوى : كولردج ص ٨٧ ــ ٩٠ ، ١٥٦ وكذلك : الأستاذ عمر الدسوقى : فى الادب الحديث جـ ٢ (ط ٤) ص ٢٤٨ ٠ وكذلك
Tindal, The literary Symbol, P. 38.

والحد صوفى النخيل ، فمـا أرى ... به هزة كانت الى النسـك تنتمى
لقد كان رعاش الأيادى تبتـلا ... الى الله ، لـم يدنس ، ولم يتأثم
ولم يجن ذنبا يبتغى عنـه توبة ... مع النـاس يدعوها بكف ومعصم
أما قام فى الفـجر الرطيب مؤذنا ... يصيح بتكبير عـلى العقـل مبهم
فمـا باله أصغى ، وأصغت ظلاله ... كمنتظر حكم القضـاء المحتم(١٧٨)

ويأخذ بعض الدارسين ـ عدنان الذهبى ـ على الشاعر أمثال هـذه التشخيصات الحسية ، ذاهبا الى أنها ليست الا نوعا من المجاز الذى لا رمزية فيه ، لأن الشاعر فى تشبيهاته « لا يخرج ـ كما يقـول ـ عـن مستوى المحسوسات يشبه فيه واحدا بالآخر ، هذا التشبيه الذى مهما بلغ من العمق ومن القوة ومن الجمال ومن الحياة ، يظل فى مستوى المحسوسات .

ونحن نقول ان الشرط الأساسى ـ والذى ليس بالوحيد أيضا ـ لقيام الرمزية هو المزج بين المستويين الفرديين للرمزية ، مسـتوى المعنـويات ومستوى المحسوسات(١٧٩) » .

ونحن نتحفظ على هذا التعميم الذى أسرف فيـه الناقد رغم سـلامة ملاحظاته فى جملتها ، فلقد سبق أن رأينا كيف يتراسل المادى والمعنوى على قلم الشاعر ، كما رأينا بخاصة كيف يلبس الأسى والأحلام والأمانى والشك أردية حسية مجسدة ، ولكننا ـ مع هذا ـ لا نبرىء الشاعر من الوقوف فى عديد من صوره عند حد التوهم أو اللمح الحسى لوجه الشبه ، وتلك ـ فيما نعتقد ـ ثغرة أفضت الى ثغرة أخرى هى : تنافر وقع أطراف الصورة فى النفس ما دام الشاعر يكتفى بمجرد التماثل الخارجى ، ونلاحظ ذلك على وجه التحديد فى قصيدته « عاهل الريف » وفيها يبتئس « للثور » ويصور كيف ينوشه السوط ويفرى جلده ، وتلك صورة موحشة قاسية ، ولكن الشاعر لا يجد غضاضة فى أن يشبهها « بالصلاة » مع بعد ما بين الصورتين نفسيا ، لأنه لاحظ أن حركة السوط فى هويه شبيهة ـ من حيث الظاهر ـ بسجود المصلى ، كما أن جلد الثور يمثل فى تلك الحالة ما يشبه المحراب !! :

---

(١٧٨) أين المفر ص ٢٨ ـ ٢٩ .

(١٧٩) عدنان الذهبى : أين المفر ـ مقال بمجلة الأديب ـ تشرين الأول سنة ١٩٤٨ م ص ٦٣ .

يا ثور كيف غزتك أسواط الورى ‏ وتقطعت فى جانبيـــك جلودهـا
مردت على كتفيـــك محرابا اذا ‏ صـات به يفرى حشاك سجودها(١٨٠)

* * *

ولم يكن تنافر الوقع النفسى لطرفى الصورة هو النتيجة الوحيـــدة لوقوف الشاعر عند التشابه الحسى ، بل أدى ذلك الى ظاهرة أخرى ، هى ولع الشاعر بالصور التعليلية ، التى تفسر فيها مظاهر الطبيعة تفسيرا يقوم على الاستطراف أكثر مما يكشف عن حقيقة نفسية أو كونية ، فالزهرة التى تنكمش أوراقها وتتدلى فى حر الصيف لم تطرق الا حدادا على عطر الصباح !

وحائرة من عـــالم الزهر أطرقت ‏ حدادا على عطر الصباح الململم(١٨١)

أما « المراكبية » الذين يشدون حبال السفن عـــلى شاطئى النيل وهم يرتدون ثيابا تكشف عن صدورهم ، فان أغانيهم ليست الا استغاثة ضـــالة لم تجب ، وهم من أجل ذلك قد شقوا جيوبهم :

شدوا واستجاروا وخاب النـــداء ‏ فغاصت خطاهم وشقوا الجيوب(١٨٢)

ومع ما فى الصورتين من طرافة ، فان التعليـــل فيهمـا لا يشف عن تفسير حقيقى ، فضلا عما به من قسر وعنت فى الجمع بين شيئين لا صلة بينهما الا مجرد الاقتران الخارجى •

ولعلنا لسنا بحاجة الى القول بأن نجاح المجـــاز ليس فى مجرد غلوه واسرافه ، « فالخيال ــ كما يقول بودلير ــ هو السبيل الى الحقيقة(١٨٣) » ، على أن نفهم الحقيقة هنا بمعناها الرحب نفسها وكونيا ، وهى مطلب لا ينال بالاحالات والمجازات البعيدة •

* * *

يمكن القو لــ فى التحليل الأخير ــ ان الصورة فى شعر محمود حسن

---

(١٨٠) هكذا أغنى ص ١٢٩ •
(١٨١) أين المفر ص ٢٥ •
(١٨٢) السابق ص ٢٠
(١٨٣) العبارة من نص نقله الدكتور محمد غنيمى هلال عن بودلير ــ المجلة ــ اغسطس سنة ١٩٥٩ م ص ٧٦ •

اسماعيل لم تخلص تماما من سيطرة التوهم الذى يتراءى غالبا فى التقاط المشابه الحسية ، فاذا أضفنا الى ذلك ما سبق أن قررناه من استقصائه لاطراف الصورة وتعقبه لجزئياتها ، ثم استطراده أحيانا من جزئية الى أخرى، وتشقيق الصور بعضها من بعض بالاعتماد على التشابيه والمجازات المركبة والمتداخلة — أمكننا أن نعثر على مفاتيح الغموض الذى يظلل معظم شعره ، وهو فى عديد من الحالات غموض تركيبى وصورى أكثر مما هو ابهام ايحائى ناشىء عن غموض أو بعد الآفاق النفسية التى يشف عنها ٠

٣ — وقليلا ما نجد أثرا للرمزية فى الصور الشعرية عند « على محمود طه » ، فعناصر صوره وعلاقاتها حسية فى الغالب ، وقد تفوق بنوع خاص فى الشعر الذى يجارى طبعه الانبساطى السمح ، الذى يأخذ الحياة من أيسر جوانبها ، ويستمتع بلذاتها بروح أبيقورية تجمع بين التحليق الشعرى والوصف الحسى المرهف ، فشعره فيما يرى الدكتور محمد مندور ليس ضجيج ألفاظ فحسب كما أشار الدكتور « شوقى ضيف » ، وهو كذلك ليس شاعر « الأداء النفسى » كما زعم الاستاذ « أنور المعداوى » ، « وانما الأصح انه شاعر الأداء الحسى ، فهو بطبعه أبعد ما يكون عن الروحانية والتأمل الذاتى »(١٨٤) ٠

على أن هذا القليل الذى أشرنا اليه كاف فى ايضاح تأثره بالنظرية الرمزية فى جانبها التعبيرى ، ويتجلى هذا بخاصة فى استمداده عناصر الصورة — أحيانا — من مجلات تجريدية محضة ٠ والقارىء للمقطوعة الأولى من مطولته الشعرية ذات القالب الأسطورى والمسماة « أرواح وأشباح » يستوقفه أن الشاعر لم يتجاوز فى تكوين صوره أمثال هذه الالفاظ والتراكيب : قمة الزمن ، الأثير ، الصدى العابر ، الروح المجنحة الخاطر الحرة من وثاق الزمان ومن قبضة الجسد ، بنات السديم ، مشاهد شتى وعتها العقول وغابت صواها عن الناظر ، وجود حوى الروح قبل الوجود ، الوعى الذاكر ، الميلاد الغابر — الى أمثال هذه الالفاظ والتراكيب ذات المحتوى التجريدى(١٨٥) ٠

---

(١٨٤) أنظر : محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى — الحلقة الثانية سنة ١٩٥٧ م ص ١٠٩ ٠

(١٨٥) أنظر المقطوعة الأولى فى المطولة الشعرية : أرواح وأشباح (ط ٣ دار احياء الكتب العربية — القاهرة سنة ١٩٤٥ م) ص ٤٢ — ٤٣ ٠

فاذا جاء دور تشكيل هذه العناصر التجريدية فى صور شعرية مكتملة، وجدنا الشاعر يلجأ الى أدوات الرمزيين فى التعبير الشعرى من تراسل بين الحواس ثم بين الماديات والمعنويات ، فهو يرتشف الضياء :

ويبتـــدر النجم فى أفقــه فيرشفــه قطرة من ضــياء(١٨٦)

وهو يسمع الموسيقى فى العشب والندى والظلال :

وتبعنا على خطى الفجر موســيقى من العشب والندى والظـلال(١٨٧)

أما عوالمه الشعرية ، فعوالم ملونة ، ولكن ألوانها تكاد تكون ذاتيـــة محضة ، لأنها من « اللانهاية » ! :

عـــوالم جيـــاشة بالمنى ودنيا بأهوائها تضطرب(١٨٨)
من اللانهـــاية الوانهـــا مشعشعة بالندى المنسكب

وتموت الأصداء فى خياله وكأنها كائن حى :

وخلت الحيـــاة وضوضـــاءها تموت على الأرض أصداؤها(١٨٩)

وتضج البلاهة من حـــوله ـ وهى معنى من المعانى ـ فكأنهـــا طفل أرعن :

تضج البــلاهة من حوله وينظر كالصنم المبتسم(١٩٠)

كما تنتقل على قلمه الاشياء من مواطنها المـــادية المعهودة الى مجالات وجدانية جديدة ، حتى ليصبح قلبه عيونا تتفجر بنار المشاعر وتغدو خواطره شهبا تخترق أسداف الأبدية ، ذلك شأن الشاعر كما يراه على محمود طه :

ففى عقله حركات الزمـــان مصورة وحدود المكـــــان
وفى قلبـــه اعـــين ثرة بها النار طاغية العنفـــوان
وفى كـــل خاطرة نيزك يشق سناه حجـــاب الزمان(١٩١)

***

(١٨٦) السابق ص ٨٠

(١٨٧) على محمود طه : ديوان شرق وغرب (ط ١ دار احيـــاء الكتب العربية سنة ١٩٤٧ م) ص ٢٢ .

(١٨٨) أرواح وأشباح ص ٨٤ .

(١٨٩) السابق ص ٩٠ .

(١٩٠) السابق ص ٧١ .

(١٩١) السابق ص ٨٣ .

وفي بعض الأحيان كانت المرئيات تغيم أمام عينيه ، وتتظلل الصور بغلاف ذي وجهين : وهم وحقيقة ، حتى لا يدرى أواقع ما يراه أم رؤيا :

أو حقا أنت ذي أم أنت ذكرى   أم رؤى تمرح في دنيا الأغاني
وبنان هزت الاوتار سكرى   أم شفاه لمست روح الزمان(١٩٢)

فبين الحقيقة والذكرى والرؤى تتردد مخيلة الشاعر وتفقد الصورة تخومها وأبعادها الحسية ٠ واذا كان تظليل الصورة على هذا النحو يذكرنا بلوحات « فرلين » الشعرية فاننا نلاحظ في الوقت ذاته أن بعض نماذج « على محمود طه » كانت تتجاوز حدود التأثر الواعي المتحفظ ـ وهو ما نريده ـ الى الاحتذاء الذي ينزلق بصاحبه الى التكلف ٠ ونحن نقول هذا وفي اعتبارنا أن الشاعر قد ترجم نظما قصيدة فرلين المعنونة « في الخريف » ، وأن مخايل هذه القصيدة تبدو في عديد من صوره ، وبخاصة في قصيدتيه « منها » و « اليها » وفي مطولته الشعرية المشار اليها آنفا (أرواح وأشباح) ، ففيها جميعها تتجسد صورة الزهرة الذابلة بعد أن عدت عليها رياح الخريف الهوج فأسقطت أوراقها ، وتلك لوحة نجدها ـ مع بعض تفصيلاتها ـ في قصيدة « فرلين » كما ترجمها شاعرنا(١٩٣) ٠

وقد لمح الدكتور محمد مندور قريبا من هذه الحقيقة حين قال : ولقد نحس من حين الى حين أن الشاعر يصدر عن مذهب أدبي بعينه (يقصد المذهب الرمزي) ، وهذا جميل ٠ ٠ ٠٠ ، ولكن على أن يصدقنا القول ، فبودلير مثلا يكثر من الجمع بين المتناقضات كقوله : « النور القاتم » وما شاكل ذلك ، ويأتي شاعرنا فيقول :

وأحفر بعد الردى قبره   هناك على قمة الهاوية
وأغرس في قلبه زهرة   من الشر راوية نامية

ونحن نترك « زهرة الشر » فقد قالها بودلير ، بل هي عنوان ديوانه ، ولكن ما « قمة الهاوية » ؟ وهل لها حقيقة صورة واضحة في خيال الشاعر أم هي صنعة المذهب ؟ ٠

---

(١٩٢) قصيدة « لحن من فينا » ديوان ـ شرق وغرب ص ٥١ ٠

(١٩٣) انظر ترجمة قصيدة فرلين ثم القصيدتين المشار اليهما في مجلد يضم شعر على محمود طه نشره مع دراسة تمهيدية الأستاذ سهيل أيوب بعنوان : « على محمود طه : شعر ودراسة (دار اليقظة العربية ـ دمشق سنة ١٩٦٢) ص ١٧٣ ، ٥٠٩ ، ٦٠٤ ، ٦٠٥ ٠

ولقد يحدثنا فولين حديثا سهلا ساذجا مؤثرا صادقا عن بؤسه وقد أخذت تتقاذفه بقاع الارض كورقة ميتة ، وقد يخبرنا « بانتحـــاب قيثارة الخريف فى أذنيه » ، فيأتى شاعرنا يقول :

اذا ما هوت ورقات الخـــــريف ... أحس لهـــا وخزات الســـنان
وقيثارة الريح ما لحنها ... سوى الريح فى جفوة أو حنان ؟

يا لله ! ولم هذا التهويل والجرى وراء المعـانى المقتسرة البعيدة الخـالية من كل صدى انسانى(١٩٣) » ٠

وتلك ملاحظة فيها من التفصيل ما يغنى عن كل تعقيب ، رغم أن حدة لهجتها كادت تطمس معالم الحقيقة فيها ٠

٤ ــ وفى قصيدة النارنجة الذابلة « لمحمد عبد المعطى الهمشرى » يبدو جملة أثر نظرية العلاقات الرمزية "correspondances" حيث يغدو العطر فى لون القمر ، كما يصبح اللحن بلون الفضة ٠ أما الأسى فيتجسد واديا تسكنه روح الشاعر ، ومنه تهفو على النارنجة الذابلة تنهل من اريجها الابيض وكأنه خمر تذاق ، وليس عطرا يشم ــ ذلك ما يقوله الشاعر مخاطبا «نارنجته » :

هيهـــات لن أنسى بظلـــك مجلسى ... وأنـــا أراعى الأفـــق نصف مغمض
خنقت جفونى ذكريات حلـــــوة ... من عطـــرك القمرى والنغم الوضى
فانساب منك على كليل مشـــاعرى ... ينبوع لحن فى الخيـــال مفضض
وهفت عليك الروح من وادى الأسى ... لتعب من خمر الأريج الأبيض(١٩٤)

على أن الشاعر يتجاوز هذه الومضات الرمزية الى حيث يوفق فى تكوين بعض الصور التجريدية المركبة ، والتى تنبثق من ذهول شعـرى يشبـــه الحلم ، وفيها يبصر مرئيات خيالية تذكرنا بما كان يخلقـــه « رامبـو » من أوهام ، وما كان يتخيله « وليم بليك » من رؤى خرافية تتمثل فيها الملائكة والشياطين كائنات حية ترمز الى نوازع روحه وأشواق ذاته ، أما «الهمشرى» فيرى حدائق فى الشفق وفى مسارح القمر والفجر :

(١٩٣ م) د٠ محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى ــ لحلقة الثـــانية سنة ١٩٥٧ م ص : ٩٦ ٠

(١٩٤) انظر نصا لهذه القصيدة فى : د : محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى ــ الحلقة االثالثة ص : ٧ وما بعدها ٠

بين الدجى واحمرار شعه الشـــفق — النور يرقص فى عينى ويأتلـــق
لا هدأة تسعد الحـــيران ، لا سنة — تقرعينى بها ، قد شفهـــا الأرق
فلا أرى غير أحلام مكوكبـــــة — وغير رسم سماء يات يحترق(١٩٥)

ثم يسترسل فى رسم رؤى خياله وصور أحلامه ورموز عقله الملتهب قائلا :

ذهلت فى حلم غاف وخيـــــل لى — انى عبرت طريقا كلهـــــا ظـلم
لم يغشها من بنى الانسان مقتحم — قبلى ، وما وطئت أرضا بها قـــدم
تحف دغلا تثـــير النفس وحشته — الصمت يحكمهوالليل والأجم(١٩٦)

فتلك الصورة ـ كمـــا ترى ـ أشبه بالحـلم حيث لا يرتكز الى سطح الواقع ، وهى أدنى الى الرمز منها الى التصوير ، فما الطريق المظلمة والدغل الموحش والصمت والليل والأجم الا رموز لأعماق نفس الشاعر وسراديبهـــا الملتوية وعوالمها الكثيفة الغـــائمة ، ومن ثم فان هـــذه العناصر التى تدل فى الأصل على مدلولات واقعية ، ليست واقعية الا بظاهرها ، أما الصورة فى جملتها فهى سياحة وهمية تشبه رحلات الشعراء الرمزيين فى ذواتهم بحثا عن المثال أو الحقيقة ٠

٥ ـ ولئن كان محمود حسن اسماعيل قد جسد فى بعض صوره بعض المعانى ، ووقف فى الكثير منها عند حد التقاط العـــلاقات الحسية ، وفتنته مظاهر الطبيعة فراح يسبغ عليها خصائص الانسان الحى فاذا هى تشـــكو وتتألم وتهمس وتحس كما يحس البشر(١٩٧) ، فقد كانت الطبيعة بمعناها الرحب منبعا استمد منه « ابراهيم ناجى » الكثير من صوره ، ولكنها ـ وهذا هو الفرق بينه وبين صاحبه ـ لم تكن تعنيه فى ذاتها بقدر ما كانت تعنيه بوصفها وعاء لأفكاره ومشاعره وحالاته النفسية بعامة ٠ فان كانت الطبيعة الجامدة قد أصبحت على قلم « محمود حسن اسماعيل » طبيعـــة حية ، فان ذاتية « ناجى » قد غدت هى الأخرى واقعا حيا ، ومن ثم لم يكن غريبا أن

---

(١٩٥) انظر فى بليك : بول دوتان : الأدب الانجليزى ص ١٠٤ ٠

(١٩٦) النص منقول عن : د محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الثالثة ص ١٧ ٠

(١٩٧) انظر نماذج لهذه الظاهرة قصائد « الشادوف » و « عاهل الريف : الثور » و « راهب النخيل : الغراب » و « سنبلة تحتضر » و « هكذا قال النورج » و « حصاد القمر » من صفحات ١١٨ ، ١٢٦ ، ١٧٩ ، ٢٢٧ ، ٢٣٩ من ديوانه « هكذا أغنى » ثم صفحة ٨٨ من ديوانه « أين المفر » ٠

نراه يشرب الوهم ـ على حد تعبيره ـ وأن يتعلل بالمحـــال ، ويجد الأماني « بيضاء » تارة و « عرجاء » تارة أخرى و « غرقى » مرة ثالثة ، وأن يحس ـ حين عاد الى دار الأحبة المهجورة في قصيدته « العودة » ـ أنفاس السأم،ويرى أشباح النيل والبلى ، ويسمع أقدام الزمن وخطى الوحدة ـ قائلا :

موطن الحسن ثوى فيـــه الســـأم وسرت أنفـاسه في جـــوه
وأناخ الليـــل فيـه وجثم وجرت أشباحه في بهـــوه
والبلى أبصرته رأى العيـــان ويداه تنسجان العنكبـــوت
صحت يا ويحك تبدو في مكان كل شيء فيه حي لا يمـوت
كـــل شيء من سرور وحزن والليالي من بهيج وشـــجي
وأنا أســـمع أقـــدام الزمن وخطى الوحـــدة فوق الدرج(١٩٨)

ونلاحظ أن التشخيص الصوري في الأبيات السابقة مباشر وبسيط ، لأن الشاعر قد حرص فيه على أن يحدد المشاعر والمعاني التي جعلها موضوعا للصورة فهي « السأم » و « البلى » و « السرور » و « الحزن » و « الزمن » و « الوحدة » ، على انه في أحيان أخرى كان يدع الصورة حرة طليقة الايحاء دون أن يصرح بالحالة النفسية التي تشير اليهـــا ، وحينئذ يجتـــاز التعبير الرمزي طور البساطة الى طور التركيب ، اذ تغدو الصورة تجسيدا غـــير مباشر يعتمد على الحدس أكثر مما يعتمد على الافصاح :

لا تكلني لذلك الأبد الأســـــود في قاع مزبد اللج قاتم
لا تكلني لهوة تعصف الأشباح في جوفها وتعوى السمائم
لا تكلني الى جناح عقاب في ضلوعي محلق الرعب جاثم(١٩٩)

والأبيات يقولها الشاعر مخاطبا حبيبه الهاجر ، ومن ثم ليس صعبا أن نحدس بايحاءات (الأبد الأسود) و (الهوة) و (جناح العقاب) ، فهي ليست الا شعور المحب المهجور بالخوف من غد لا أمل فيه ، ومن وحدة تفتقد الأنيس، ورعب يستشري في الضلوع ويمد عليها جناحه الأسود ·

على أن شاعرنا لم يسلم هو الآخر من الاعتساف في بعض صـــوره ·

---

(١٩٨) ديوان « وراء الغمـــام » ـ مطبعة التعاون ـ القـــاهرة سنة ١٩٣٤ م ص ١٩ وما بعدها ·

(١٩٩) ابراهيم ناجي : ديوان الطائر الجريح ـ قصيدة بعنوان (زازا) دار المعـــارف ـ القاهرة ـ دون تاريخ) ص ١٠ ·

واذا كنا قد رأينا ـ فيما سبق ـ نمطا من الوهم الذى يجمع بين المحسوس والمحسوس دون رابطة حقيقية ، فاننا نرى هنا نمطا من الوهم الذى يشخص الحالة النفسية في ثوب فضفاض لا ينسجم على قدها ، ففى قصيدة (الأطلال) يحس الشاعر بالسأم حتى ليرى أشباحه من حوله ، وذلك مشروع فى منطق الفن والنفس ، ما دام الانسان فى لحظات الذهول الغامر قد يرى مشاعره ويحسها كما يرى ويحس غيرها من معالم الواقع ٠ غير أن التكلف أن يرى الشاعر هذه الأشباح وقد أخذت ترقص وتتثنى فوق جثة الهوى الصريع ، معولة نادبة فوق قبر الأمل ! :

المح الدنيــــا بعينى سئم ... وأرى حـــولى أشــباح الملل
راقصات فوق أشلاء الهوى ... معولات فوق أجداث الأمل(٢٠٠)

وبالاضافة الى التنافر بين الرقص والعويل ، فان رمزية الصورة لا تعنى أن تكون تشبيها ينصرف فيه الشاعر الى المشبه به ، ولكنها تعنى الايحاء ، والايحاء ليس عنتا لفظيا أو اقتسارا٠ قارن ـ على سبيل المثال ـ هذه الأشباح الراقصــة المعولة بقول بودلير فى قصيدة ترجمها « ناجى » نفسه : يا ألمى ! اعطنى يدك ، وتعال من هنا »(٢٠١) ولنتأمل ما فى تلك الصــورة الاخيرة من الفة حميمة يعقدها الشاعر بينه وبين الألم ، وما فيها كــذلك من بســاطة لا تطفىء الايحاء ولا تتعارض معه ٠

٦ ـ ونختم رحلتنا فى التعبير الرمزى بالصورة ، مشيرين الى الشاعر السورى عمر أبي ريشة ، الذى تتراءى الرمزية فى بعض تعــابيره الجزئية وصوره ، وعلى قلمه ترد أمثال هذه التراكيب : حجرة العدم ، الحزن الساجى، المسربل بالوقار ، جباه الأنجم ، جفون الظلم ، وليمة البغى ، زنود الخريف ، كما تتشخص معانى الدمار والوهم والموت فى مثل قوله :

قفى قدمى ان هــذا المكان ... يغيب به المرء عن حسه
لقد تعبت منــه كف الدمار ... وباتت تخاف أذى لمســه
هنا ينفض الوهم أشبــاحه ... وينتحر المــوت فى يأســه(٢٠٢)

---

(٢٠٠) ابراهيم ناجى : ديوان (ليالى القاهرة) (مطبعة الفكرة ـ القاهرة ـ سنة ١٩٤٣) ص ٤٢ ٠

(٢٠١) بودلير : قصائد من ديوانه « أزهار الشر » ـ ترجمة : ابراهيم ناجى ـ قصيدة بعنوان « قطوف » ص ٩٦ ٠

(٢٠٢) من قصيدته « طلل » فى مجموعته الشعرية المسماة « مختارات » (منشورات المكتب التجارى ـ بيروت) ص ٤٨ ـ ٥٠ ٠

وترمقه السلوة ـ وكأنها كائن حي ـ بالنظر الشزر :

كم سلوة ناجيتهـا فانثنت ترمقنى بالنظـر الشزر(٢٠٣)

ولعل قصيدته « الخزان الأكبر »(٢٠٤) نموذج واضح لتأثره بالنظرية الرمزية فى جانبيها التعبيرى والنفسى ، ففيها تتمثل الحـالات النفسية فى أشتات من المحسوسات والرؤى ، وفيهـا كذلك تتداعى الصـور البصرية والمدركات ، كما تغلفها بعامة مسحة من الظلال التى لا تبلغ حد الابهـام الرمزى انصافى ٠

ب : الاستعارة الرمزية والرمز :

ونضيف أن هذه الزمرة من شعرائنا ، فوق تأثرها الرمزى فى التعبير والصور الجزئية كانت تلجـأ أحيانا الى ما أسميناه بالـكناية أو الاستعارة الرمزية allegory ذات الصور المركبة ، وفيها يعمد الشاعر الى تجسيد المعانى المجردة في أشكال حسية ، بحيث يمكن مع ذلك تفسير جميع حركاتها وكلماتها تفسيرا مجردا(٢٠٥) ٠ وممن اتكئوا على هذه الخاصة الفنية (حسن كامل الصيرفى) فى أمثال قصائده : « موت البلبل » و « السحابة المغترة » و « الغيرة »(٢٠٦) ، وكذلك « ابراهيم ناجى » في مثل قصيدته « القـافلة الصغيرة »(٢٠٧) ، و « محمد عبد المعطى الهمشرى » فى مطولته الشـعرية المسماة « شاطىء الاعراف »(٢٠٨) وجميعها قصائد تترجم الأفكار والمعـانى المجردة الى لغه تصويرية ليست قيمتها فى ذاتها بل فيما تشير اليه من معان يمكن للمتلقى أن يدركها فى غير ما جهد ، وغالبا ما يكفيه الشاعر هذا العبء فيصرح له بما يقصده ، ومن هنا كان قصور أمثال هـذه الاستعـارات عن مستوى الرمز الحق فى شمول ايحائه وعمقه ٠

غير أن الانصاف يقتضينا أن نشير الى بعض القصـائد النادرة التى

---

(٢٠٣) المصدر السابق ص ٢٠١ ٠

(٢٠٤) الخزان الأكبر فيها ليس الا العقل الباطن حيث يقذف بمكنوناته الغامضة حين يتعطل الادراك ـ أنظر : المصدر السابق ص ١٩٥ وما بعدها ٠

(٢٠٥) تاريخ الأدب الفرنسى جـ ٢ ص ٥٦٠ ٠

(٢٠٦) القصيدتان الأوليان من ديوانه « الألحان الضائعة » ص ٤٣ ، ٧٣ ، أما الثالثة ضمن ديوانه « صدى ونور ودموع » ص ١٥٥ ٠

(٢٠٧) من ديوانه ليالى القاهرة ص ١٨٣ ٠

(٢٠٨) نشر بمجلة أبولو ـ المجلد الأول ص ٦٢٧ وما بعدها ـ ونقل الأستاذ عبد العزيز الدسوقى مقتطفات منها فى كتابه « جماعة أبولو » ص ٥٧٠ وما بعدها ٠

تجاوزت حدود الاستعارة الرمزية الى حيث أصبحت على مشـــارف الرمز أو قريبا منه • ونحن نقول هذا وفى اعتبارنا قصائد « كالتمثال » « لعلى محمود طه » ، و « عاصفة روح » « لابراهيم ناجى »(٢٠٩) و « ظمآن » « للصيرفى » ، وهذه القصيدة الاخيرة يمكن اعتبارها نموذجا تقاس عليه نظائره ـويستهلها الشاعر بقوله :

ظمـــآن أطلب ريـــا من جـــدول سلســـال

ولا نكاد نحس فى البداية بأن الشاعر يتحدث عن جدول غير واقعى ، فهو يجرى ـ ككل الجداول ـ حرا حرية الشلال ، وهو يتدفق بين الربوع وتحت الدوالى والنخيل والأزهار • غير أنه ما يلبث أن يشف عن مستواه التجريدى غير الحقيقى حين يقول الشاعر :

ينســـاب كالحـلم حلـــوا ... ما بين أصـــفى ظـــلال
مياهـــه مـــن نـــور ... تطفـــو عليـــه لآل
ونبعـــه مـــن فـــؤاد ... من الكـــدارة خـــال
تهـــوى النجـــوم اليـــه ... من برجهـــا المتعـــالى
لتســـتحم وتعـــلو ... فى موكب الاجـــلال
ويسكب البـــدر نـــورا ... عليـــه كالآمـــال
وتضفر الشمس فيـــه ... شـــعورها بـــدلال
ما فيه الا ســـفين ... تجرى مدى الأميـــال
مســـيرات بروح ... قدســـية ، وجـــلال
محمـــلات بطيب ... من عنبر الأجيـــال
تشدو عليهـــا قيـــان ... مخلوقة من خيـــال
ان مسها اللحظ ذابت ... ذوب الأمـــانى حيـــالى
ظمآن ، ظمـــآن لـــكن ... طلبت ما هو غـــالى(٢١٠)

فأنت ترى فى هذا النموذج أن الشاعر يحرص على بناء الصور الرمزية المركبة ولا يكتفى بالصورة الجزئية العابرة ، وتلك أولى الخطـــوات لابداع

---

(٢٠٩) أنظر نصا لقصيدة على محمود طه فى/على محمود طه : شعر ودراسة ص ٣٧٩ وما بعدها ، وقصيدة ناجى فى ديوانه ليالى القاهرة ص ٦١ ـ ٦٢ •

(٢١٠) الألحان الضائعة ص ٤٨ •

بالرمز • ثم هو يبدأ فى كل صورة من الواقعى ، غير انه ما يلبث أن يتجاوزه الى المجرد ، فالجدول ينساب بين الظلال ولكنه فى الوقت نفسه كالحلم ، وهو يفيض ـ ككل الجداول ـ بالماء ولكنه ماء من نور ، والبدر يعكس أشعته عليه ولكنها أشعة كالآمال ، وتسير فيه السفن الجارية ولكنها سفن تندفع بقوة الروح المقدسة محملة بطيب فيه رائحة الاجيال ، وبقيان وهمية كالامانى •

وهكذا نحس أن الشاعر فى كل صور الرمز يزاوج بين المحسوس والمعنوى ، والواقع وما خلف الواقع • وتلك خطوة فى طريق الرمز لا تقل اهميه عن سابقتها(٢١١) ، وبها يتجاوز الجدول المنشود حدود الدلالة الوضعية الضيقه الى حيث يصبح رمزا ـ أو أشبه بالرمز ـ لحالة من الصفاء النفسى والهدوء شبيهة بالحلم ، يطمح اليها الشاعر ولا يبلغها ، فهو جدول منبعه فى الذات قبل أن يكون فى الطبيعة :

ونبعه من فؤاد من الكدارة خال

* * *

تلك أهم مظاهر التأثير الرمزى فى هذا الاتجاه من رمزيتنا المعاصرة ، وهى مظاهر لم نتجاوز فى جملتها :

أولا ـ اقامة التعبير الجزئى على الوسائل الرمزية للتجريد ، من تراسل بين المحسوسات ، ثم بينها وبين المعانى المجردة ، مع ما يقترن بذلك من دقة فى اختيار اللفظة الموحية ، وتجديد فى بعض العلاقات التركيبية من مثل حذف أدوات التشبيه وغرابة الأوصاف التى تسند الى موصوفات ليست من نمطها

ثانيا ـ بناء الصور الجزئية على المقررات الرمزية السابقة ، بالاعتماد على تجسيد المعنويات وتشخيص المجردات أو الماديات الجامدة ، مع ما يقترن بذلك من تظليل الصورة وتكثيف ايحائها

ثالثا ـ الاستعارة الرمزية البسيطة التى نادرا ما تصل الى مشارف الرمز • ولعلنا ـ منطلقين من هذه الحقائق الثلاث ـ لم نبعد حين أسمينا هذا الاتجاه « برمزية التعبير »

---

(٢١١) قارن هذا بما ذكرناه فى حديثنا التمهيدى (تحت عنوان : الرمز والرمزية) من أن الرمز ذو مستويين : مستوى العطاء المباشر أو الحقيقى ، ومستوى العطاء غير المباشر أو التجريدى.

(٤)

الرمزية النفسية

ونقصد بها نزوع بعض شعرائنا – وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية – الى استخدام الرمز للكشف عن الحياة الباطنية للانسان المعاصر ، سواء امتد هذا الكشف الى أعماق الذات فامتاح من اللاشعور كما فعلت الشاعرة العراقية « نازك الملائكة » فى بعض قصائدها ، أو اكتفى بالتقاط حالات الشعور من حب وحزن ورعب ، مع الايحاء بوقع اللحظة الحضارية الراهنة على لوحة الذات الشاعرة ، وهو ما جنح اليه الشاعر المصرى « صلاح عبد الصبور »

ولا يعنى هذا اطلاقا ان الاتجاهات الرمزية التى عرضنا لها سابقا لم تكن لصيقة بالنفس ، فلكل شعر أصيل علاقة بنفس صاحبه أيا كانت أشكال هذه العلاقة ، غير أن كلا من هذه الاتجاهات قد انصرف بجهده الى ناحية فى الابداع الشعرى تميز بها أكثر من سواها فعرفناه بها ، فسعيد عقل قد عنى بمتابعة الرمزيين ومحاكاتهم فكانت رمزيته خالصة أو تكاد ، بينما حاول بشر فارس التحليق فيما وراء المحسوس ، فكانت رمزيته ميتافيزيقية . أما الطائفة الثالثة فلم تتجاوز رمزيتها الظواهر الجزئية فى الأسلوب ومن ثم كانت رمزيتها « رمزية تعبير » ، هذا على حين انعطف شبابنا الشاعر تجاه الحياة الباطنية الواعية واللاواعية ، فكانت رمزيته نفسية باعتبار أبرز مجالاتها وهو « النفس »

ويبدو أن الحرب العالمية الثانية بما أحدثته من تموجات بعيدة المدى فى حياتنا السياسية والاجتماعية والفكرية ، كانت بالغة الأثر فى تنمية هذا الاتجاه فى شعرنا المعاصر ، فقد اهتزت نتيجة لها كثير من القيم والحقائق الانسانية ، وفتح شعراء ما بعد الحرب أعينهم على عالم جريح يحاول أن يبنى على الأنقاض وجودا جديدا ، وان يستنقذ من بين ركام الحقائق المنهارة ايمانا كاد يعصف به الشك · وفى ظل تلك الاوضاع الغائمة كان طبيعيا أن تنسحب الذات الشاعرة من الحياة العامة ، تحاول أن تجد فى عالمها الداخلى ما لم تجده فى الخارج · يشير « لانسون » الى نشأة بعض المذاهب الذاتية نتيجة للحرب العالمية الأولى وما اقترن بها من عنف انعكس أثره على الشعراء –

قائلا : وربما امتدت روح هذه الفوضى والعنف الى عقـولهم أيضـا ... فرفضوا الحقيقة الواقعية على انها أحلام مفزعة »(٢١٢) . وتلك ملاحظة تصدق الى حد كبير على شعراء ما بعد الحرب الثانية ، حقيقة لم تصل بلادنا من ويلات الحرب قدر ما صليت البلدان الأوروبية ، بيد أن آثارها كانت من القسـوة بحيث تكافأ فى الاحساس بها القريب ، والبعيد ، وأى شـاعر – بل أى انسان – لم ينتفض أسى واشفاقا على ضحايا القنبلة الكونية فى «هيروشيما» ؟ فاذا أضفنا الى ذلك ازدهار الحضارة الآلية دون أن يقابله ازدهار مماثل فى القيم الروحية ، وما اقترن بذلك من نشاط الاستعمار العالمى ، وضغطه – بالذات أو بأيدى عملائه – على حريات الأفراد والجماعات فىالوطن العربى حتى عهد قريب ، أمكننا أن ندرك بواعث تيار « الاستبطان الذاتى » أو « الرمزية النفسية » التى استوعبت نتاج كثير من شباب شعرائنا المعاصرين

وقد واكب هذه المؤثرات السياسية والاجتماعية وعى فنى منظمبتراث الشعر العالمى ، نتيجة لنمو الثقافة العربية الحديثة ، وازدياد الاتصال بينهـا وبين الثقافات العالمية ، وبذلك تفتحت أمام ناشئة الشعراء كوى كانت مغلقة، اطلوا منها بخاصة على الشعر الانجليزى ، فقرأوا وتمثلوا أحيانا ، وحـاكوا احيانا أخرى – دون تجربة ذاتية أصيلة – ما كتبه أمثال « ت.س. اليوت » و « ازرا باوند Ezra Pound » و « اديث سـيتويل Edith Sitwell » وغيرهم ممن أفادوا من تراث الرمزية الفرنسية ، واستعانوا بوسـائله فى التعبير عن أزمة الحضارة المادية المعاصرة .

وخشية الاطالة فى تعقب ظاهرة يغنى فيها التمثيل ولايفيد الاستقصاء، سنعرض نموذجين لاستخدام الرمز فى التعبير عن الحياة النفسية ، أما أولهما فيميل الى استبار اللاشعور والذات الباطنية عموما ، وأما ثانيهما فيجنح الى تشخيص الحالات النفسية من حب وحزن وقلق فى صور ومدركات حسية .

أ – « نازك الملائكة » ورموز الذات الباطنة :

بدأ اكتشاف الشاعرة العراقية المعاصرة « نازك الملائكة » لرموز الذات الباطنة ، فى صورة قلق رومانتيكى ، واحساس عارم بالوحشة والضياعونزعة سوداوية تترقب الموت ، ان لم تكن تتمناه وترى فيه خلاصها . وهى نظرة رومانتيكية كانت سمة الجيل الذى ازدهر شـعره بين الحربين ، من أمثال

---

(٢١٢) لانسون – تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ ترجمة د. محمود قاسم ص ٥٢٩ .

ابراهيم ناجي وعلي محمود طه وحسن كامل الصيرفي ومحمود حسن اسماعيل، وربما اثر هذا الرعيل في شباب ما بعد الحرب الثانية تأثرا لم يستطع هؤلاء أن يفلتوا من أسره الا بعد أن استحصدت ملكاتهم الشعريه • وقد ساعد على اذكاء هذه النزعه الحزينة المنطوية مشاعر القهر والمرارة التى كان يحسها شبابنا العربى فى وطن ليس له من الحرية الا الشعار ، ومجتمع تمارس فيه قوى التخلف اقسى الوان الضغط على الشخصية العربية •

والذى يتصفح الديوان الاول الذى أصدرته الشاعرة سنة ١٩٤٧ م بعنوان « عاشقه الليل » سوف لا يخطىء هذه النزعة الرومانتيكية المتشائمة، وفيه سيلتقى بتلك القصائد التى تحمل رائحة الموت : بين فكى الموت ، السمر ، مرثيه غريق ، على حافة الهوة ـ بل انها حين أرادت أن تترجم عن الشعر الغربى لم تجد خيرا من قصيدة « توماس جراى » المسماة : « مرثية كتبت فى مقبرةريفية "An Elegy Written in a country Churchyard" وهي قصيدة مطوله ينسجم ما فيها من كآبة غامرة مع مزاج الشاعرة الحزين(٢١٣) •

ومنذ الديوان الثانى الذى أصدرته سنة ١٩٤٩ م بعنوان « شظايا ورماد » يخفت هذا الأنين الذاتى المسرف ولكنه لا ينقطع ، بل يتحول الى فلسفة عاطفية كامنة ، تمتزج فيها المرارة العميقة بيقين الشاعرة ان الحياة سراب ، وانها لم تكن فى سنى عمرها المنصرمة الا « كجامعة الظلال » تجرى وراء الوهم وتقبض على الريح(٢١٤)

على أن وترا آخر قد جد على قيثارة الشاعرة فى هذا الديوان ثم فى شقيقه اللاحق ـ قرارة الموجة سنة ١٩٥٧ م ـ ونعنى : ميلها الى اصطياد لحظات الذهول النفسى حيث يتوارى الوعى وتنساب الخواطر طليقة حرة ، فتطفو على السطح منها رغبات ومخاوف كانت مكبوتة ، ولأن اللاوعى رمزى بطبيعته ، فان هذه الرغبات والمخاوف لا تظهر فى شكلها الحقيقى بل ترتدى ثيابا رمزية تستر جواهرها ومصادرها الاصيلة • وذلك ما تفسره الشاعرة ذاتها اذ تقول : « ان النفس البشرية عموما ليست واضحة وانما هي مغلفة

---

(٢١٣) أنظر عاشقة الليل : (ط ٢ ـ منشورات المكتب التجارى ـ بيروت) سنة ١٩٦٠ م ص ٣٤ و ٤٢ و ٤٦ و ٥٢ و ١٩٠ •

(٢١٤) أنظر قصيدة بعنوان « جامعة الظلال » من ديوان « شظايا ورماد » (ط ٢ سنة ١٩٥٩ م منشورات المكتب التجارى ـ بيروت) ص ٨٤ ـ ٨٨ •

بألف ستر . وقد يحدث كثيرا أن تعبر الذات عن نفسها بأساليب ملتوية تثيرها آلاف الذكريات المنطمسة الراكدة فى أعماق العقل الباطن منذ سنوات وسنوات ، ومئات الصور العابرة التى تمر فيحدق فيها العقل الواعى ببرود وينساها نسيانا كليا ، فيتلقفها العقل الباطن ويكنزها مع ملايين الصور التافهة ، ويغلق عليها الباب ، حتى اذا آنس غفلة من العقل الواعى أطلقها صورا غامضة لا لون لها ولا شكل . وليست مثل هذه الأحاسيس الغريبة وقفا على انسان دون انسان ، سوى أن التعبير عنها يختلف ، فالانسان العادى يراها فى أحلامه ، أما الفنان فيعبر عنها بفنه وأحلامه معا »(٢١٥) .

وتلك نظرة الى دور اللاوعي في العمل الفني ترجع الى تقدم الدراسات النفسية الحديثة ، وما اكتشفه علماء التحليل النفسي - وعلى رأسهم فرويد Freud - من أن اللاشعور أساس الظواهر الهامة فى حياتنا النفسية ، وأن الحلم تحقيق لرغبة مكبوتة فى اللاشعور ، وأن الفنان يمتاح من اللاشعور شأنه فى ذلك شأن العالم والعصابى neurotic وان اختلف عن الأول فى أن سيطرة اللاشعور عنده فيها وعى بذاته وبعمله ، وعن الثانى فى سلامة نزعات اللاشعور عنده ، فالفنان الحق - كما يقول فرويد - « يعرف كيف يتقن أحلامه حتى تفقد تلك النبرة الشخصية التى تؤذى أسماع الآخرين ، ومن ثم تصبح ممتعة لهم . وهو يعرف كيف يعدل شكلها حتى لا يسهل اكتشاف أصلها فى المنابع المحرمة . وهو يملك تلك القدرة الغامضة على تشكيل مادته الخاصة بحيث تعبر تعبيرا أمينا عن الأفكار التى يدور عليها خياله . ثم هو يعرف كيف يصل هذا الانعكاس لحياته الخيالية بسلسال قوى من اللذة يرجح الكبوت ويطردها مؤقتا على الأقل . واذا استطاع أن يعمل كل هذا فانه يفتح للاخرين طريق الراحة والعزاء »(٢١٦) .

واذن يستمد الشاعر - كما يستمد العالم - من اللاشعور ، وهو مثله يترجم خفايا اللاشعور الى صور ورموز ، ويمتاز بالقدرة على ستر مصادرها المحرمة بحيث تصبح أكثر انسانية ومتعة له وللاخرين . وذلك بعض ما استهدت به « نازك الملائكة » فى استنباط رموزها النفسية .

والاحساس الجوهرى الكامن وراء معظم رموز الشاعرة هو شعورها الخفى

---

(٢١٥) السابق ص ١٤ .

(٢١٦) من كلام « فرويد » نقلا عن د. شكرى محمد عياد : البطل فى الأدب والأساطير . (ط ١ سنة ١٩٥٩ م - نشر دار المعرفة بالقاهرة) ص ٤٤ . وانظر كذلك هربرت ريد : الفن والمجتمع - ترجمة فتح الباب عبد الحليم ، (مطبعة شباب محمد - القاهرة - دون تاريخ) ص ١٣٥ .

الملح بأن هناك قوة مجهولة جبارة تتعقبها ، كما أن النموذج الرمزى الذى يتراءى فى كثير من قصائدها هو نموذج الانسان « المطارد » من قبل تلك القوة التى لا ترحم ، « وكثيرا ما تكون هذه القوة ـ كما تحدثنا الشاعرة ـ مجموعه من الذكريات المحزنه ، أو هي الندم ، أو عادة نمقتها فى سلوكنا الخارجى ، او صورة مخيفه قابلناها فلم نعد نستطيع نسيانها ، أو هى النفس بما بها من رغبات وما فيها من ضعف وشرود ، أو اى شىء آخر »(٢١٧) .

على أن هذا الاحساس الخفى بالمطاردة لا يطل علينا من قصائد الشاعرة صراحة ، بل يتجلى فى رموز تتنوع أشكالها وتكاد تتفق مضامينها ، فهــو تارة فى صورة « افعوان » يقتفى خطواتها أينما ذهبت :

وو راء الضباب الشفيف
ذلك الأفعوان الفظيع
ذلك الغول ، أى انعتاق
من ظلال يديه على جبهتى الباردة
أين أنجو وأهدابه الحـــاقدة
فى طريقى .. تصب غدا ميتا لا يطاق((٢١٨)

وهو تارة أخرى هوة سحيقة تتحدث عنها الشاعرة فى قصيدتها « أغنية الهاوية »(٢١٩) ، وتجد فرارا منها فى قصيدتها « الهاربون »(٢٢٠) ، ثم هو تارة ثالثة جيفة مشوهة لكائن بحرى ، يظل يكبر ويكبر حتى يصبح ماردا يسد عليها الطريق فى قصيدتها « لعنة الزمن »(٢٢١) ، وفيها تصور لحظة من لحظات الوهج العاطفى بين حبيبين يجتليان المساء على شــاطىء نهر تطفو عليه جثة سمكه ما تلبث أن تغدو عملاقا ينذر العاشقـــين بالفراق ، وكأن الشاعرة ترمز بذلك الى وطأة الاحساس بالزمن وكيف يهتصر الســعادة ، ويحيل الحلم الى حقيقة كئيبة ، ويضفى ظلاله السود على عواطفنا حتى وهى فى ذروة ازدهارها ـ فلننظر كيف تم تكوين هذا الرمز على قلم الشاعرة :

* * *

---

(٢١٧) مقدمة ديوانها « شظايا ورماد » ص ١٦ .

(٢١٨) من قصيدة « الافعوان » ـ ديوان شظايا ورماد ص ٦٢ .

(٢١٩) السابق ص ١٠٤ .

(٢٢٠) ديوان قرارة الموجة (منشورات دار الآداب ـ بيروت ـ ط ١٩٧١ م) ص ٩ .

(٢٢١) السابق ص ٢٤ وما بعدها .

ووقفنـــــا فى الظلمة نحلم
بالموج وبالليـــــل المبهـم
ونحوك من الانجم والرؤيا والأمواج لنا أطواق
ونجوب العالم فى عربات
صنعتها أذرع جنيـــات
من عطر الازهار الخجلات
من أسلاك الضوء الالاق
فى قعر النهر على أرض لم يلمسها القمر الالاق
وتناست مولدها الآفـــــاق

* * *

وتلك صورة فيها من السعادة بقدر ما فيها من غفلة عن قسوة الزمن، ومن هنا كانت المفارقة حين قدمت لنا الشاعرة الوجه الآخر من الصورة : وجه الفراق الذى يلوح شبحه أمام ناظريها ، وبقـــدر التضاد بين الوجهين ــ أو الموقفين ــ كانت الاثارة النفسية · ان الشاعرة فى اللحظة التى يغفو فيهـا الخوف على سَعدى هنيهة عاطفية عذبة ، تحس حركة تنبعث من مياه النهر الراكدة :

لكنا اذ كنـــا نحـــلم
أحسسنا شبه صـــدى مبهم
« الجنيـــات المنتقمـــات
يصعدن الينا فى عربات
وأجاب رفيقى : لا ، هيهات
ذلك صوت الموج الرقراق
الريح الحالمة البيضاء تمر على الموج الرقراق
وتخادع أسماع العشاق »

***

لأيا وتبينــــا الحركــــة
ثمة واذا جثة سمكـــــة
طافية فوق الموجة ميتة ، والشاطىء فى اشفاق
وصرخت « رفيقى ! أين نسير ؟
لنعد ، فالجثة همس نذير

أرسلها عمـــلاق شرير
فأجاب رفيقى « نحن هنا يحرسنا الحب ، فأى فراق ؟ »
وغرقنـــا فى صمت بـراق

***

هنا تتكون الملامح الأولى للرمز ، فهو « جثة سمكة » قد لا تعنى شيئا ، ولكنها بالنسبة للحبيبين الخائفين « انذار أسى ودليل فراق » ، وكأنها تثير فى خيال الشاعرة صورة حبها وقد تحول الى رفات أو جثة هامدة كجثة هذه السمكة الشوهاء :

ومشينا ، لكن الحركـــة
ظلت تتبعنـــا ، والسمكة
تكبر ، تكبر حتىعادت فى حضن الموجة كالعملاق
وصرخت « رفيقى » أى طريق
يحمينـا من هـذا المخلوق
لنعد فالدرب يضيق يضيق
والظلمة محكمة الاغـــلاق
فأجاب رفيقى مرتعشا ، والظلمة محكمة الاغلاق
« نهرب ، لن تسلمنا الآفاق »
وبقينا نهرب ، والسمكـــة
تتبع أرجلنـــا المرتبكـة
تلك الأحداق ، وأين المهرب من لعنة تلك الأحداق ؟
وزعانفها السود الشوهاء
ســـدت فى وجهينـا الارجاء
وأراقت فى الجو الوضاء
سحبا سوداء ولون محاق
حتى وجه القمر اسحرى غشاه أسى وظلام محاق
وتلاشى مبسمه البراق

***

بهذا تكتمل أبعاد الرمز ، وتتحول السمكة الصغيرة الى عملاق يسـد على الحبيبين كل طرق النجاة ، وبه تتغير معالم السعادة الى كآبة غامرة ، فالجو المضىء قد غشته السحب الســـوداء ، أما القمر فقد انتقب بالظلام أو قل

بالاسى الذى اعترى الشاعرة ، فما الطبيعة الا صورة من حالاتنا النفسية · ترى هل نرمز الشاعرة بذلك العملاق النهرى الى الاحساس بالزمن — وهو ما يشف عنه عنوان القصيدة — أم الى الخوف من مفاجات انقدر ؟ ان الجزم بأحدهما ليس بذى بال لاننا نعلم أنهما وجهان لحقيقه واحدة ، هى المجهول بأرحب معانيه ·

ولعله قد لوحظ أن الرمز فى تلك القصيدة نفسى من حيث انه يوحى بنزعة من نزعات الذات الباطنة ، هى احساس الشاعرة بأنها مطاردة من قبل عدو خفى لجوج ، قد يكون الذكرى أو الندم أو الزمن أو المجهول بعامة · ثم هو نفسى من حيث صورته الفنيه لأنه قد بنى على ما يشبه الحلم أو تيار اللاوعى unconsciousness اذ ليس معقولا أن تصعد الجنيات المنتقمات من النهر — كما تحدثنا القصيدة — وليس معقولا كذلك أن تتحول جثة سمكة صغيرة الى عملاق كبير ، انما هى رؤيا تتجسد فيها مخاوف الشاعرة صورا ورموزا مستمدة من عالم النفس الغنى العميق · وهى من هذه الوجهة تذكرنا بقصيدة « الغراب The Raven » لادجار آلان بو ، وفيها يرمز الشاعر بالغراب الى مرارة الذكرى مثلما ترمز شاعرتنا بالسمكة العملاقة الى لعنة الزمن ، وفيها كذلك يستخدم « بو » — كما تستخدم « نازك » — جو انظلام والحيرة والتردد والرياح والنافذة والغراب ذى الطبيعة المفترسة وكأنه وحش يهدد أمن الشاعر — يستخدم كل ذلك ليفسح المجال للرعب والأسى والفزع· بل ان شعور التوقع الذى صورته « نازك » ، فى بداية قصيدتها على شكل حوار بينها وبين رفيقها الذى يطمئنها بأن ما يسمعانه ليس سوى صوت الريح ، هذا الشعور بعينه نجده سائدا فى بداية قصيدة « بو » ، حيث يفاجأ فى احدى ليالى ديسمبر القاسية بطارق فى الظلام ، وحين يفتح الباب على مصراعيه لا يجد أحدا ، واذ ذاك يعود الى مجلسه قلقا مهموما ، ولكن الطرق ما يلبث أن يعود أقوى مما كان ، وحين يفتح النافذة يفاجأ بغراب مهيب يدخل عليه دون تحية أو استئذان ، واذ يسأله الشاعر عن اسمه أو ماذا يكون لا يجيبه هذا الطائر الغريب بغير كلمة واحدة « هيهات » يقولها وكأنها ماتت على شفتيه فلا يجد عنها حولا ، وآنئذ يزداد انزعاج الشاعر فيهتف به أن يغادر بيته : لتكن تلك الكلمة فراق ما بينى وبينك طائرا كنت أم صديقا، هكذا صحت به وقد نهضت قائما · عد الى العاصفة فى عالم الموت المظلم ، لا تترك أى ريشة من ريشك الاسود تذكارا لما فاهت به روحك من كذب ·· أترك وحدتى غير معتدى عليها · غادر التمثال من أعلى بابى ··· انزع منقارك

من صدرى ونح عنى شبحك المخيف ·· فصاح الغراب ·· هيهات »(٢٢٢) ، وحينذاك نحس فى حدس شبه يقينى أن الشاعر يتحدث عن ذكرى أليمة تعاوده كلما أجنه الليل ، وتنشب نارها فى صدره فلا يستطيع منها مفرا ، مثلما لا تستطيع « نازك الملائكة » من عدوها الخفى مفرا ·

مقومات الرمز فى شعر نازك الملائكة :

« نازك الملائكة » تلميذة وفية لفن الأداء كما عرفه شعراء التعبير الرمزى وبخاصة محمود حسن اسماعيل وابراهيم ناجى ، فهى مثلهما تعتمد على تمثيل الحالات النفسية والمعانى الوجدانية عن طريق تجسيدها فى صور مادية ، أو تشخيصها باضفاء خصائص الكائن الحى عليها ·

ولقد يكون هذا التمثيل جزئيا : ينحصر فى الصورة ولا يمتد على رقعة القصيدة بكاملها ، مباشرا : تفصح فيه الشاعرة عن موضوع التجسيد أو التشخيص ، ولا تتركه لحدس المتلقى واستعداده النفسى ، كما نرى فى قصيدتها « تواريخ قديمة وجديدة » حيث توحى ــ عن طريق التصوير ــ بأن الماضى لا يعود ، وان محاولة استرجاعه كمحاولة نبش قبر قديم :

وسألنا عن الأمس فعثرنا على تابوت
وهناك على الرمس يجثم الزمن المبهوت
· · · · · · · · · · · · · · · ·
ورأينا الغد المنتظر ساحبا نصفه المشلول
ساحبا نصفه المحتقر نصفه الجامد المملول(٢٢٣)

***

على أن الشاعرة كثيرا ما تتجاوز أمثال هذه التشخيصات البسيطة المباشرة الى التجسيد والتشخيص المركبين ، حيث يتسع كل منهما ويمتد حتى يستوعب القصيدة باعتبارها بنية حية ، وحيث لا تصرح الشاعرة بما تعنيه اعتمادا على الحدس والايحاء ، وبهما يتحول التشخيص الى رمز كلى ،

---

(٢٢٢) أنظر ترجمة لهذه القصيدة فى
د· محمد مندور : محاضرات فى الأدب ومذاهبه (القاهرة ــ معهد الدراسات العربية سنة ١٩٥٥) ص ٨٢ ــ ٨٩ ·
(٢٢٣) ديوان : شظايا ورماد ص ٣١ ــ٣٢ ·

ذلك ما نلاحظه في قصيدة « جنازة المرح »(٢٢٤) ثم فى قصيدتى : « يحكى أن حفارين » و « عندما قتلت حبى »(٢٢٥) • وفيهما يبـــدو الحب كأنه جثة هامدة تواريها الشاعرة التراب مثلما يوارى الأحياء • كذلك قصيدة « الزائر الذى لم يجىء »(٢٢٦) حيث يتشخص طموح الشاعرة الى المجهول فى صورة زائر غائم القسمات والملامح تنتظره كل مساء ولكنه لا يجىء :

ومر المساء ، وكاد يغيب جبين القمر
وكدنا نشيع ساعات أمسية ثانية
ونشهد كيف تسير السعادة للهاوية
ولم تأت أنت ••• وضعت مع الأمنيات الأخر

ولكن هل تنتظر الشاعر حقا هذا الزائر الغريب ؟ ان كلا منا يتمنى فى قرارة نفسه شيئا حتى اذا ظفر به لم تعد به اليه لهفة ، وامتدت حـــدود أمانيه الى شىء آخر ، ومن ثم تفضل شاعرتنا ألا يحضر هذا الزائر المنتظر أو ألا تتحقق هذه الأمنية المرجاة وأن تظل حلما تتعلل به النفس :

ولو جئت يوما ـ وما زلت أؤثر ألا تجىء ـ
لجف عبير الفراغ الملون فى ذكرياتى
وقص جناح التخيل واكتأبت أغنياتى
وأمسكت فى راحتى حطام رجائى البرىء
وأدركت أنى أحبك حلمـــا
وما دمت قد جئت لحما وعظما

سأحلم بالزائر المستحيل الذى لم يجىء

بهذا نصبح على شبه يقين وجدانى بأن الشاعرة لا تتحـــدث عن زائر حقيقى بل عن ذلك الشىء الغامض الذى يحلم به كل منا ، عن ذلك المجهـــول الذى تمتد أمنياتنا اليه بين الرجاء والخوف ، والذى تتركز المتعـــة به فى امتناعه على التحقيق •

---

(٢٢٤) السابق ص ١٣٢

(٢٢٥) انظر ديوان : قرارة الموجة ص ١١٢ ، ١٢٩ •

(٢٢٦) السابق ص ١١٨ وما بعدها •

ب : صلاح عبد الصبور ورموز الحالات النفسية :

الحزن والحب والطموح الانساني الى الحقيقة : ثالوث متعدد الاوجه تكاد تدور عليه معظم رموز الشاعر المصرى « صلاح عبد الصبور » ، وهو ثالوث لا يقبل التجزئه بطبيعته ، لان حالات النفس من الغموض والتعقيد بحيث تستعصى على ايه محاولة للتبسيط أو التجزئه ، ومن ثم ليست التفرقة بين هذه العناصر الثلاثه الا من باب التقريب ٠

وللايحاء بهذه المنازع الذاتيه الثلاثه اتكأ الشاعر فى ديوانه الأول (الناس فى بلادى)(٢٢٧) على الصورة الرمزية غالبا ، أما فى ديوانى الثانى (اقول لكم) فقد التجأ الى الاطار الرمزى المستمد من التراث القومى او العالمى يصوغ فيه افكاره ويحدد به رويته للنفس والوجود ٠ ثم كانت المرحلة الثالثه ـ بعد الصورة والاطار الرمزيين ومعهما ـ مزاوجة الشاعر بين الرموز المستمدة من التراث والرموز المستقاة من واقع الطبيعه ، وهذه المرحلة تشمل الكراسات الثلاث الأولى من ديوانه الأخير (احلام الفارس القديم) ٠ أما الكراسة الرابعة من هذا الديوان فتمثل أحدث أبنية الرمز بالنسبة للشاعر ، ونعنى بذلك انصرافه الى ما اسميناه « بالنماذج الرمزيه التراثيـة » حيث يصور شخصية من شخصيات التاريخ أو التصوف تصويرا يشف عن أفكار ومشاعر عصرية ، وبذلك يتجنب الشاعر مغبة التقرير ونضوب ايحائه ٠ ومن نماذج هذه المرحله قصيدتاه « مذكرات الملك عجيب بن الخصيب » و « مذكرات الصوفى بشر الحافى »(٢٢٨) ، فالملك فى الاولى رمز لانسان اليوم فى سعيه وراء الحقيقة وبحثه عن اليقين ، أما بشر الحافى ـ وهو من رواد الطريق ، وله بهذا الاعتبار اشعاعات لا تنطفىء فى وجدان المتلقى العربى ـ فان الشاعر يدين على لسانه زيف الحضارة الراهنة وما فيها من عقم وانحلال٠ وتلك وسيلة فى بناء الرمز تستوحى ما صنعه « اليوت » فى قصيدته « أغنية العاشق ج٠ العريد بروفروك » ـ وقد سبق أن أومأنا اليها ـ كما انها تطبيق أمين لنظريته فى « المعادل الموضوعى » ، وفيه يوحى الشاعر بعواطفه وأفكاره عن طريق تجسيدها فى شخصية وحدث وموقف تكون جميعا بمثابة «المعادل»

---

(٢٢٧) ظهرت الطبعة الأولى منه سنة ١٩٥٧ م عن دار الآداب ببيروت ، أما الديوان الثانى اقول لكم » فقد رجعنا الى طبعته الثانية الصادرة عن دار الاداب سنة ١٩٦٥ م ، أما ديوانه الأخير « أحلام الفارس القديم » فقد ظهر تالطبعة الأولى منه سنة ١٩٦٤ م عن دار الآداب كذلك ٠

(٢٢٨) أنظر : أحلام الفارس القديم ص ٩٧ وما بعدها ٠

لتلك العواطف والأفكار المراد اثارتها(٢٢٩) ٠

و « الليل » من أبرز رموز الحزن فى شعر صلاح عبد الصبور ـ على الاقل فى ديوانه الأول ، عنينا الليل بكل ما يثير من أشجان وظنون وذكريات ومخاوف حبيسة فى أعماق الذات الشاعرة ، وهو : اما مصدر مباشر لهذا الحزن كما يتضح فى قصيدته « رحلة فى الليل » :

الليل يا صديقتى ينفضنى بلا ضمير
ويطلق الظنون فى فراشى الصغير
ويثقل الفؤاد بالسواد
ورحلة الضياع فى بحر الحداد(٢٣٠)

واما مسرح لحدث يبتعث هذا الحزن ويستثيره ، فعزرائيل يمارس عمله فى المساء (قصيدة الناس فى بلادى)(٢٣١) ٠ والحياة لا تجف فى عينى البائس الشريد الا تحت جنح الليل (قصيدة السلام)(٢٣٢) ٠ والأجدل المنهوم لا ينقض على الطائر الصغير وألفه الحبيب ليشرب دماءهما ويعلك دماءهما الا متسترا بالظلام (رحلة فى الليل) ، أما الطارق المجهول فيذكرنا فى سماته ورهبته وميعاد زيارته الليلية « بغراب » « بو » فهو مثله يعكر على الشاعر وحدته ويسد عليه بابه ، أو قل يغلق دونه طريق الفرار :

الطارق المجهول يا صديقتى ملثم شرير
عيناه خنجران مسقيان بالسموم
والوجه من تحت اللثام وجه بوم
لكن صوته الأجش يشدخ المساء
« الى المصير » ٠٠ والمصير هوة تروع الظنون(٢٣٣)

واذا كان طارق « بو » يرمز الى الذكرى ، فان طارق « عبد الصبور » أقرب الى ذلك الحزن القدرى الغامض الذى يهتصر وجدان الشاعر كلما جن المساء ، « والحزن ـ كما يقول ـ يولد فى المساء لأنه حزن ضرير » ٠

---

(٢٢٩) أنظر : روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٢٣

(٢٣٠) ديوان « الناس فى بلادى » ص ٣٧ ٠

(٢٣١) السابق ص ٦٠ ٠

(٢٣٢) السابق ص ٦٩ ٠

(٢٣٣) انظر المقطوعتين الثانية والثالثة من قصيدة « رحلة فى الليل » المصدر السابق ص ٣٨ وما بعدها ٠

ترى هل لهذا الحزن بواعث واقعية من المجتمع أو البيئة ، بعبارة أخرى هل يختلف ذلك الحزن عن تلك السوداوية الرومانتيكية التى غمرت نتاج شعرائنا حتى الحرب الثانيه ؟ هل له محتوى قومى أو انســــانى ؟ ان ذلك ما نشف عنه بعض نماذج الشاعر ، وبخاصة قصيدته « الحزن » ففيها يمكن أن نحدس بأن الواقع الاجتماعى بكل تناقضاته ، والبيئة بكل ما عانته قبل ثورتنا الاشتراكيه ، كانا وراء ذلك الشجن الملح الذى تسربلت به أوليــات قصائد الشاعر :

يا صاحبى انى حزين
طلع الصباح فما ابتسمت ، ولم ينر وجهى الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست فى ماء القناعة خبز أيامى الكفاف(٢٣٤)

فمعركة الرزق اليومى المقتر جزء من معركة الحزن فى نفس الشاعر ، كما أن معركة الحرية ــ وهى الوجه الاخر لمعركة الرزق ــ جزء منها ، فالحزن هو الذى « قهر القلاع جميعها وسبى الكنوز وأقام حكاما طغاة » . وذلك ما يعطى رموز الحزن عند الشاعر ــ فوق ايحاءاتها الذاتية ــ معنى اجتماعيــا واقعيا به تختلف عن نظيرتها فى شعر « نازك الملائكة » .

واذا كان لحزن الشاعر معنى اجتماعى ، فان له بالاضافة الى ذلك دلالة عاطفية ، فلقد يكون « الحب » طريقا الى التطهر ــ وربما الى الهرب ــ من ذلك الحزن المقيم ، بما يخلقه من عوالم مثالية يتجاوز فيها الانسان هموم بيئته وآلام قومه ، وذلك ما يحاوله الشاعر فعلا فى مثل قصيدته «سوناتا»(٢٣٥) حيث يحلم برحلة عاطفية غامضة الى حياة فطرية تخلو من زيف الحضــــارة ولا تؤرقها مطالب الحياة اليومية الملحة ، وهى رحلة ذات محتوى رمزى يذكرنا برحلات « بودلير » الشعرية .

يقول « عبد الصبور » :

ولا تشغلى ، اننا ذاهبان الى قرية لم يطأها البشر
لنحيا على بقلها ، لا الحياة تضن علينا ، ولا النبع جف
ونصنع كوخا حواليه تل ، من الورد باحته والسجف
ويا فتنتى ... سأمى رحلتى ، وغربتنا المرفأ المنتظر

(٢٣٤) الناس فى بلادى ص ٨٨ .
(٢٣٥) السابق ص ٦٣ وما بعدها .

فمن الواضح أن الشاعر يطمح الى حياة فطرية بعيدة عن جفاف المدينة وجدبها ، وتلك نظرة مثالية تهرب من دنيا الواقع التعس الى عـالم وهمى رحب ، أى أن رحلته هذه ذات جانبين : فهى نقد للبيئة الاجتماعية بقدر ما هى فرار من برودة الحزن الى دفء العاطفة .

وتتراءى مخايل هذه الرحلة الرمزية فى كثير من قصـائد الشاعر الأخرى(٢٣٦) ، ولكنها ــ على أية حال ــ رحلة لا تحقق كل غايتها ، اذ كيف يمكن للحزين أن يحب ؟ كيف يستطيع من يحيا فى حصار من التقـاليد والضغوط الاجتماعية العاتية أن ينشىء علاقة عاطفية خاصة ؟ ذلك ما يعترف به الشاعر حين يقول فى قصيدته « لحن » :

بيننا يا جارتى سبع صحارى
وأنا لم أبرح القرية مذ كنت صبيا
ألقيت فى رجلى الأصفاد مذ كنت صبيا(٢٣٧)

أى أن الواقع الاجتماعي وقيمه الوضعية الضيقة ــ وهمـا مبعث فرار الشاعر الى الحب باعتباره طريق النجاة ــ همـا بالذات ما يمنع نمو عاطفـة من هذا القبيل ، ومن ثم يخفق الحب فى تطهير الذات الشاعرة من أحزانها المقيمة ، ويصبح هذا الاخفاق بدوره بعدا آخر يضاف الى أبعاد القضية .

ولقد يكون الاخفاق العاطفي والحرمان طريقا الى التسـامي وتصعيد الغرائز الدنيا ، وذلك على وجه التحقيق ما حدث بالنسبة لشاعرنا ، فمعظم رموزه العاطفية رموز مثالية تشف عن نظرة الى الحب تمتزج فيها القداسـة بالبراءة ، والحب بالنسبة له معنى علوى فيه من الالوهية جلالها ومن الطفولة نقاؤها وسذاجتها ، « فالاله الصغير » فى قصيدته الموسومة بهـذا العنوان يرمز الى الحب ، والصبى المحتضر فى قصيدته «طفل» يرمز الى المضمون ذاته،أما قصيدة « ذكريات »(٢٣٨) ففيها تتجسد عاطفة الشاعر فى صورة انسـان سجين شريد ، يعاني وحشة الموت فى كوخه الذليل ، وحين تدب فيه الحياة ، وتصافح عينه أضواء الشمس من جديد ، تمتد يد حانية تتلقاه رفيقة به مشفقة عليه :

---

(٢٣٦) انظر قصائده : رحلة فى الليل ، والرحلة ، اغنية حب ص ٣٣ و ٦٦ و ٨١ من المصدر المذكور .

(٢٣٧) الناس فى بلادى ص ٩٢ .

(٢٣٨) القصائد الثلاث من ديوانه « الناس فى بلادى » ــ وهى على التوالى تبدأ من صفحات ٩٥ و ١٠٠ و ١٠٨ .

ايحائه الرمزى ـ نموذجا لطموح انسان العصر الى اكتشاف ذاته والوصول الى اليقين أو ما يشبه اليقين(٣٣٩) ٠

على أن مضمون « السندباد » عند « عبد الصبور » ليس ثابتـــا ، ولا يتكرر بعينه من قصيدة لأخرى ، لأن تكرار الرمز بمضمون واحد يفقده القدرة على الايحاء المتجدد ، ومن ثم نراه فى المقطوعة الرابعة من قصيدة « رحلة فى الليل » رمزا لمغامرة الشاعر خلال أفكاره ومشاعره وتجربته الفنية بعامة ، حيث يمتلىء الوساد بالورق ، وينضح الجبين بالعرق ، ويرسى « السندباد » سفينته ـ أى خواطره الشعرية ـ على مرفأ الصباح بعد ليـــل من الفـــكر والابداع ، هذا على حين يتغير ايحاء الرمز نفســـــه فى قصيـــــدة « الظـــل والصليب »(٣٤٠) لأن الملاح العجوز فيها ليس رمزا للشاعر الرحالة وحسب، بل هو رمز كلى للانسان العصرى الذى يفزع من معاناة التجربة الحية ويفضل التراجع أو الحياة التى تشبه الموت على لذة المخاطرة بكـــل ما فيها من ربح وخسارة ٠

وكثيرا ما يستعيض الشاعر عن الهيكل الكامل لهذا الرمز «السندباد» بأبرز خصائصه ، ونعنى « الرحلـــة » التى تتردد على قلمه رمزا لسـعى الانسان بحثا عن المعرفة أو جهد الشاعر فى تعقب الخـــاطرة الشعرية حتى تسكن الى مكانها فى القصيدة ، ومن هذا النوع الأخير قصيدته «الرحلة»(٣٤١) وفيها تغدو أفكار الشاعر وخواطره أشكالا حية ورؤى يبصرها ويكاد يلمسها، حتى اذا ما اقتربت منها يده ـ أو قل قلمه ـ لم تقبض الا على دمى جامدة لا حياة فيها :

---

(٣٣٩) مما يجـــدر ذكره أن السندباد لقوة اشعاعه التراثى والشعبى ثم لرحابة ايحائه باعتباره مثالا للقدرة على المخاطرة والرغبة الملحة فى اكتناه المجهول ـ لم يعد رمزا عاديا بل أصبح نموذجا رمزيا ينتقل من شاعر الى آخر مع تحوير بعض سماته بما يسمح له بتحمل مضامين حديثه ـ انظر على سبيل المثال : « مدينة السندباد » من ديوان « انشودة المطر » لبدر شاكر السياب (دار مجلة شعر ـ بيروت) وكذلك قصيدة « وجوه السندباد » و « السندباد فى رحلته الثامنة » من ديوان « الناى والريح » لخليل الحاوى (دار الطليعة ـ بيروت) وكذلك قصيدة « سندباد بلا انتصار » لخليل الخورى (مجلة الاداب ـ أبريل ١٩٦١ م) ثم قارن هذا جميعه بالمقطوعة الرابعة من قصيدة « رحلة فى الليل » لصلاح عبد الصبور (الناس فى بلادى ص ٤٠ ـ ٤١) لترى مدى عمق هذا النموذج الرمزى وثرائه ٠

(٣٤٠) من ديوان الشاعر المسمى « أقول لكم » ص ٦٦ وما بعدها والرمز فيها غير وارد بلفظه ، لأن الشاعر بدلا من استخدام « السندباد » صراحة يتحدث عن ملامح عجوز يهلك خوفا حين توشك سفينته على الغرق ٠

(٣٤١) الناس فى بلادى : ص ٦٦ ٠

وكان جائعا وظامئا ، ممزق الثياب
ولم يكن له في الكون من أحباب
وفجأة لاحت له أميرة مؤتزرة
بيضاء مثل لؤلؤ ، وحلوة كسكرة
مدت ذراعي فضة تلقاه في حنان
لكنه استدار للفلاة حائر الخطى
كأنه فيما يحدثون عملاق مضى

غير أن هذا العملاق — أو قل هذا الحب — اذا كان قد صدف عن أميرته الحسناء لغير ما سبب مفهوم ، اللهم الا ذلك الحزن القدرى الغامض ، فان رؤاه ما تزال تعاود الشاعر كلما أقبل المساء لينكأ جرحا كاد يندمل :

وتسألين لم حكيت في المساء قصته
ولم بعثت في السكون ذكريات ميتة
سيدتي ! وحينما عاهدته كان يموت
سيدتي ! أما عرفت أنني صموت
يطل من كوى الجدار وجهه المرتاب
كل مساء مظلم كأنه سرداب

وزائر له هذه الملامح الغريبة الغامضة : يحيا من موت ، ويأتى من ظلام ، ويعود من جديد الى الفلاة ، ويطل من كوى الجدار كل مساء — زائر له هذه الملامح ليس كائنا حقيقيا من لحم ودم ، بل هو معنى وجدانى ، أو هو على وجه التخصيص « حب » طوته الايام ، ولكن رياح الذكرى تذكيه كلما خبا ، فلا يلبث أن يعود تحت أسداف الليل شعورا حبيا مستريبا ٠ وقد كسا الشاعر هذا المعنى الذاتي ثوبا رمزيا هو صورة السجين الشريد الظامىء الجائع ، وهي صورة تنسجم مع ما يحسه في حبه من احباط وحرمان ٠

ولئن كان الليل من أبرز رموز الحزن في شعر « عبد الصبور » ، وكان « الاله الصغير » و « الطفل » ، و « الشريد » نماذج لرموزه العاطفية ، فان « السندباد » بما يحمله من ظلال تراثية وشعبية ، وبما يمثله من سعي الى الكشف وحب للمغامرة ، هذا النموذج الشعبي يكاد يكون من أصلح الرموز التي تشير الى الانسان المعاصر بكل ما يستشعره من قلق وشوق الى معاناة التجربة في جانبيها : الحيوى والفنى ، فمثلما كان السندباد — في مدلوله الحقيقي — نموذجا لرغبة الانسان في اكتشاف عالمه الخارجي ، أصبح — في

ورؤى أنضرها وأقطفهـا وألمها ويذرها سـأمى
وعرائس تختال فى حلمى بين الدفوف وضـجة النغم
وأظل مأخـوذا فتبسم لى تيجانهـا ويهزنى ضرمى
وترودهـا كفى فيفجعنى حس الدمى ، وبرودة الصنـم
قممى تنكر لى مسالكها من بعد الفى روعة القمم
يا رحلة المعنى عـلى قلمى قرى بجدبى ، عانقى عـدمى

وتلك مفارقة يحسها كل شاعر له من هذه الكلمة نصيب ، بين ما يريد أن يقوله وما يقوله فعلا ، ولعل هذه المفارقة كانت أبرز همـوم الرمزيين ، وأقوى بواعث اعتمادهم على الايحاء باعتباره وسيلة الى التعبير عما يستعصى على التعبير •

منابع الرمز ومقوماته فى شعر عبد الصبور :

أشرنا من قبل الى أن الحالات النفسية من حزن وحب وطموح الى الحقيقة هى المحور الذى تدور عليه الرموز فى معظم قصائد الشاعر ، ومن البديهى أن هذه الرموز ان اتفقت من حيث انها جميعا ذات ايحاءات نفسية ، فانهـا تتفاوت من حيث منابعها وأشكالها •

فتارة يستمد الشـاعر رموزه من قلب الواقع صورا تبـدو للوهلة الأولى قريبة الغور ، لكنها لا تخلو – أحيانا – من ايحاءات ذاتية بعيـدة ، كتصويره – فى مطلع قصيدته « رحلة فى الليل »(٣٤٢) – ثلة الرفاق الذين يلتقون كل مساء على لعبة الشطرنج ، فتلك صورة توحى – فوق مدلولهـا القريب – بالفراغ والسأم يقتلهما الصحاب بتلك الجلسة الليلية الرتيبة • ويتكرر امتياح الشاعر من نثريات الواقع لتشكيل صوره ورموزه فى قصائده « شنق زهران » و « أبى » و « الناس فى بلادى » وغيرها(٣٤٣) ، وفيها جميعا يحاول استغلال بساطة الصورة واللغة والحوار فى اثارة بعض الايحاءات على نمط ما صنع « اليوت » فى قصيدته الذائعة « الأرض الخراب »(٣٤٤) •

وتارة أخرى يستقى الشاعر رموزه من الطبيعة ، فهو يتخذ فصـول

---

(٣٤٢) السابق ص ٣٧ •

(٣٤٣) السابق ص ٤٨ و ٥٣ و ٥٩ •

(٣٤٤) انظر للتأثيرات الشعبية فى شعر اليوت : روزنتال : شعراء المدرسـة الحديثة ص ١١٧ – ١١٨ •

العام فى قصيدته « أغنية للشتاء » ــ كما اتخذها اليوت فى مطلع قصيدته الأنفة الذكر ــ رموزا لحـــالات الشعور المختلفة ، فالشـتاء يوحى ببرودة المشاعر ، والخريف ينذر بذبولها والصيف يشير بيقظتهـا • أما قصـــيدته « الصمت والجناح »(٣٤٥) ففيها يرمز الصمت الى حالة من الرهو العـــاطفى الثقيل ما تلبث أن تقطعها رفة جناح طائر توحى بانبعاث الحيـــاة فى تلك العاطفة الراقدة :

وفجأة أورق فى حقل السما نجم وحيد
ورف فى الصمت البليد ريش طائر فريد
همست ، يا صديقتى : توجهى لربنا
وناشديه أن يبث فى ظلالنـا
رفرفة الحيـــاة من جديد

وطورا ثالثا يمتاح الشاعر رموزه من التراث ، اذ يؤمن « عبد الصبور » بنظرية «اليوت» فى وجوب افادة الشاعر من التراث أو التقاليد traditions وهى تتضمن أول ما تتضمن الحاسة التاريخية ، و « الحاسة التاريخية لا تحتم على الانسان ــ كما يقرر اليوت ــ أن يكتب وجيله فى دمه فحسب ، بل تحتم عليه أيضا أن يشعر أن لأدب بلاده داخل نطاق أدب أوروبا من أيام هومر ، كيانا معاصرا ، وان تلك الآداب مجتمعة تكون فيما بينها كيانا معاصرا»(٣٤٦) وفى هذا يغير الحاضر من الماضى بقدر ما يوجه الماضى الحاضر •

وقد ظهر انعطاف الشاعر الى التراث القومى والأوروبى منذ ديوانه الأول ، غير انه لم يصبح ظاهرة متميزة الملامح الا فى ديوانيه الأخيرين ، ورغم انه قد استغل الأسطورة استغلالا جزئيا بسيطا فى نموذج «السندباد» الذى أسلفنا الحديث عنه ، فان أكثر ألوان التراث ترددا على قلمه تكاد تتركز فى المصادر الآتية :

أولا : العهدين القديم والجديد : ويظهر هذا بخاصة فى قصيــدتيه : أغنية حب ، وأناشيد غرام ، وفيهما يبدو واضحا تأثره بالاصحاح الرابع من

---

(٣٤٥) القصيدتان من ديوانه الثالث : أحلام الفارس القديم ص ١١ ، ٤١ •

(٣٤٦) أنظر ت• س اليوت : مقالات فى النقد الأدبى ــ ترجمة د• لطيفـة الزيات (الانجلو ــ دون تاريخ) ص ٧ • والتقاليد المذكورة تراث عام يستفيد منه جميع الفنانين فى وصل فنهم بالجمهور أو الجماعة ــ انظر :
D.E.S. Maxwell, The poetry of T.S. Eliot, p. 20.

« نشيد الانشاد »(٣٤٧) . أما قصيدته المطولة ـ التى استمد منها عنوان ديوانه الثانى ـ « أقول لكم » فان فيها أصداء من سفر « الجامعة بن داود » فى العهد القديم(٣٤٨) ، ثم من التراث المسيحى كما يمثله العهد الجديد ، ويتجلى هذا فى اصطناع الشاعر نبرة تعبيرية تستقى من أفكار وأسلوب الخطاب الانجيلى ، بل واصطناع موقف تعليمى يستلهم فيه الشاعر موقف « المسيح » الوعظى . على أن هذا التأثر كان يبدو أحيانا فى صورة الاقتباس المباشر أو غير المباشر . وخوفا من الاطالة ، وضنا بهذه الدراسة أن تصبح أداة لتعقب مزالق الشعراء بدلا من النظر التحليلى فى نتاجهم ، سنكتفى بهذا النموذج المقارن لبيان مدى اتكاء الشاعر على التراث المسيحى باعتباره حصادا انسانيا عاما . يقول الشاعر من قصيدته « الألفاظ »(٣٤٩) :

.. ان الألفاظ ثمار الأشجار
أبهى ما تحمل من نوار
وكما أن الشجر الطيب
يعطى ثمرا طيب
فالانسان الطيب
لا ينطق الا اللفظ الطيب

وتلك صورة ضيقة الايحاء ، نبرتها خطابية ، برهانية تعتمد على القياس الذهنى الجاف ، وهى لا تهم دارس الرمزية الا من حيث أن الشاعر حاول فيها اصطناع لهجة ارشادية تشبه لهجة الاصحاح السابع فى انجيل «متى» يبتغى بذلك استثارة بعض الاشعاعات التراثية والمعانى الهامشية المقترنة به ، فقد ورد فى ذلك « الاصحاح » : من ثمارهم تعرفونهم هل يجتنون من الشوك عنبا أو من الحسك تينا ؟ هكذا كل شجرة جيدة تصنع أثمارا جيدة ، وأما الشجرة الردية فتصنع أثمارا ردية »(٣٥٠) . وواضح من هذا مدى احتذاء الشاعر للنص الانجيلى ، رغم اختلافهما فى الصورة اللفظية .

---

(٣٤٧) القصيدتان من ديوانه « الناس فى بلادى » ص ٨١ ـ ١٣٤ قارنهما بالاصحاح الرابع من نشيد الانشاد ـ الترجمة العربية للعهد القديم (نشر جمعية التوراة البريطانية والأجنبية) ص ٩٨٧ ـ ٩٨٨ .

(٣٤٨) انظر المصدر السابق ص ٩٧٣ ـ ٩٨٥ .

(٣٤٩) ديوان « أقول لكم » ص ٢١ ـ ٢٣ .

(٣٥٠) انجيل متى (نشر جمعية التوراة) ص ١٢

ثانيا ـ تراث الشعر العالمي ، وهو يمثل المنبع الثاني الذى ترتكز اليه رموز الشاعر ، وبخاصة ما يرجع منها الى قراءته وتمثله أحيانا ، ومحاكاته أحيانا أخرى للنماذج الرمزية فى شعر ت٠س اليوت ، ومن ذلك صورة الجثة المدفونة فى قصيدته « الشيء الحزين » فهى تذكرنا بنظيرتها فى المقطوعة الأولى من « الأرض الخراب » لاليوت ، أما الملاح الغريق فى قصيدة « الظل والصليب » فيذكرنا « بفليباس » الملاح الفينيقى الغريق فى المقطوعة الرابعة من قصيدة « اليوت » المشار اليها(٣٥١) ٠

ثالثا ـ التراث الصوفي : ويتمثل بخاصة فى تصويره لبعض النماذج البشرية ذات الايحاءات الصوفية ، كبشر الحافى فى قصيدته « مذكرات الصوفى بشر الحافى » وكالشيخ « محيى الدين » فى قصيدته « رسالة الى صديقة » ، أما « أغنية ولاء »(٣٥٢) ففيها تمتزج رموز التصوف بالرموز الدينية العامة « كالخروج » و « الاحرام » و « العشق » و « الشهادة » من أجل الايحاء بمدى ما يكنه الشاعر نحو الحب أو الشعر ـ وكل منهما يصح أن يفهم من القصيدة ـ من تقديس واجلال ، ففي المكابدة الشعرية أو العاطفية نوع من التصوف يشبه مجاهدة العابد فى أداء فرضه الدينى ٠

* * *

بقي أن نقول ان الأساس الأولى في بناء الرمز عند « عبد الصبور » هو «التشخيص» نعني خلع سمات الانسان الحى على الحالاتالنفسية والوجدانية، ومن أبرز نماذج هذه الظاهرة قصيدتاه « طفل » و « العائد » وفيهما يتشخص الحب طفلا صغيرا يتواءم ما فيه من براءة وسذاجة مع نقاء تلك العاطفة وبساطتها(٣٥٣) ٠

---

(٣٥١) قصيدتا عبد الصبور فى ديوانه « أقول لكم » ص ٥ ، ٦٠ وانظر تعليق « روزنتال » على مقطوعتى اليوت المشار اليهما : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٣٥ ، ١٤١ ، هذا على اختلاف الشاعرين فى البيئة الشعرية التى استخدمت فيها كلتا الصورتين ٠

(٣٥٢) أنظر قصيدتى : « رسالة الى صديقة » و « أغنية ولاء » فى ديوان الناس فى بلادى ص ١٠٣ ، ١١١ وكذلك قصيدة : مذكرات الصوفى بشر الحافى » فى ديوان « أحلام الفارس القديم » ص ٩٧ ٠

(٣٥٣) لا أدرى إن كان الشاعر قد قرأ قصيدة « روبرت بلوك » المسماة (اليوم الذى أحببته Day that I have leved فبينها وبين قصيدته « طفل » بعض الملامح المشتركة ـ انظر قصيدة عبد الصبور فى ديوانه « الناس فى بلادى » ص ١٠٠ وقصيدة بروك فى الترجمة العربية لبعض قصائده بعنوان « أحزان السماء » ترجمة كمال الحناوى (ط ١ بمطبعة الشبكشى بالأزهر ١٩٦١ م) ص ٢٨ وما بعدها ٠

والقدر الضرورى لكى يتخطى التشخيص حدود الاستعارة ويصبح رمزا ، هو أن يتتبع الشاعر جزئيات الوجه الحقيقى للرمز ، وأن يؤكده بما هو من خصائصه شريطة أن يترك لنا الباب مفتوحا لكى نحدس بالوجه الآخر من الرمز ، ونستشف ما أراد أن يومىء اليه ، وبذلك يجمع الرمز بين الواقعى ــ وهو صورته المادية ــ والتجريدى ــ وهو محتواه الرمزى ــ ، ويتجاوز حدود العلاقات الحسية والدلالات الوضعية الضيقة • فلنر الى أى مدى وفق الشاعر فى هذا الصدد ــ يقول من قصيدته « العائد »(٣٥٤) :

طفلنا الأول قد عاد الينا
بعد أن تاه عن البيت سنينا
عاد خجلان حييا وحزينا
فتلمستنا بكف نبضت فيها عروق الرعشة الأولى الجبينا
وتعرفنا عليه
وبكى لما بكينا فى يديه
وارتمى بين ذراعينا ، وأغفى مطمئنا ، وغفونا
وتكسرنا على عينيه ظلا
وتهدجنا على مبسمه المزموم أنفاسا نديات وطلا
واستدرنا حوله
شفقا أسمر من حول هلال نائم فى قلبنا

الى أن يقول :

نعمت بين الليالى ليلة عاد الينا فى دجاها
وتعرفنا عليه
وبكى لما بكينا ذلنا عشر سنين فى يديه
ذلنا عشر سنين ، شيبت منا الجباها
جعلت منا عبيدا للأسى
وهو ما زال صغيرا والها •

* * *

فالرمز فى هذه القصيدة ــ وقد اقتطفنا منها تينك المقطوعتين ــ ذو مستويين ، المستوى الحقيقى الذى اتخذه الشاعر بمثابة القالب لعاطفته ، وهو الطفل العائد ، ثم المستوى التجريدى الرمزى ، ونعنى به « الحب » الذى افتقده الشاعر فترة من الزمن ، والذى أشبهت فرحته به فرحة الوالد بعودة طفله الغائب •

---

(٣٥٤) القول لكم ص ٣٩ وما بعدها •

وقد أكد الشاعر المستوى الأول بأبرز خصائصه ، فمن سمات العائد أن يتلقاه ذووه بالعناق فيرتمى بين سواعدهم وان يشتد بهم الفرح فيبكون ، وأن يتحلقوا حوله ، الى غير ذلك من الصور التى أكد بها الشاعر المستوى الحقيقى للرمز • غير انه بين الحين والحين كان يفاجئنا بما ينحرف بنا عن ذلك المستوى الواقعى الى المستوى التجريدى المرموز ، ومن هذا حديثه عن الرعشة الاولى ، وان العائد هلال نائم فى القلب ، ثم قوله فى النهاية « وهو ما زال صغيرا والها » ، وما هكذا يكون الأطفال الحقيقيون ، انما تلك سمات أقرب الى الحب الضائع منها الى الطفل المفقود •

كلمة أخيرة نشير بها الى ظاهرتين تتهددان الابنية الرمزية فى نتاج الشاعر : ولاهما : اعتقاده أن البساطة الموحية تاتى من احتذاء الواقع ، ومن ثم لجوءه الى تجميع الصور الشعرية ذات الدلالات الواقعية تجميعا قائما على الرصد لا على « الانتخاب » ، مع أننا نعلم أن الفن ليس محاكاة للواقع بقدر ما هو نظرة الى الواقع بمقياس الذات ، وأن صورة واحدة موحية قد تفعل ما لا يفعله حشد من الصور • وتلك ظاهرة تلتمس على الأخص فى مطلع حياة الشاعر الفنية(٣٥٥) •

ثانيهما : اسرافه فى الاحالة على التراث الأوروبى ، وبخاصة على شعر « اليوت » ، مع أننا ندرك أن هذا الأخير حين تحدث عن التراث ، كان يعنى بالدرجة الاولى تلك الرابطة العميقة التى يحسها بينه وبين تراثه الغربى ، وان على كل شاعر أن يجد مثل تلك الرابطة بينه وبين تراثه القـــومى أيا كان • ولنتذكر مقولة ريتشاردز « ان الاشارة عبارة عن شراك فعالة يقـع فيها الكاتب والناقد الأكاديمى على حد سواء • انها تدعو الى عدم الاخلاص وقد تشجع على الكسل وتخفيه ، وحينما تصبح الاشارة عادة من العادات ، فهى حينئذ تتحول الى مرض »(٣٥٦) •

* * *

---

(٣٥٥) أنظر على سبيل المثال مطالع قصائده : أبى ، الناس فى بلادى ، الحزن ص ٥٣ و ٥٩ و ٨٨ ديوان الناس فى بلادى •

(٣٥٦) ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبى ترجمة الدكتور مصطفى بدوى ص ٢٨٤ ويقصد بالاشارة اقتباس الكاتب أو الشاعر من كاتب او شاعر آخر او تلميحه اليه صراحة او ايماء •

(٥)

الرمزية الأسطورية

ونعنى بها اتخاذ الأسطورة myth قالبا رمزيا يمكن فيه رد الشخصيات والأحداث والمواقف الوهمية الى شخصيات وأحداث ومواقف عصرية ، وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية ، أو اهمال شخصياتها وأحداثها والاكتفاء بدلالة الموقف الأساسى فيها بغية الايحاء بموقف معاصر يماثله ، وبذلك تكون الأسطورة رمزية بنائية ، تمتزج بجسم القصيدة ، وتصبح احدى لبناتها العضوية .

والأسطورة فى الأصل هى الجزء الناطق فى الشعائر أو الطقوس البدائية rituals وهى بمعناها الأعم حكاية مجهولة المؤلف تتحدث عن الأصل والعلة والقدر ، ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون والانسان تفسيرا لا يخلو من نزعة تربوية تعليمية(٣٥٧) .

والشعر وليد الأسطورة التى لم يكن الأقدمون ينظرون اليها باعتبارها وهما أو خرافة ، بل بوصفها احدى الحقائق الحدسية التى يرونها بعين خيالهم . على أن هذا المفهوم يتعرض للتغيير فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وفيهما لا تعود الأسطورة حقيقة حدسية بل تصبح رواية أو قصة خيالية غير حقيقية من الوجهتين التاريخية والعلمية .

وعلى أيدى الرومانتيكيين الجرمان و « كولردج » و « امرسون » و « نيتشه » غدت الأسطورة من جديد ــ كالشعر ــ حقيقة من نوع خاص أو معادلا للحقيقة ، ولم تعد ــ مثلما كانت عند سابقيهم ــ مجرد نقيض للصدق التاريخى أو العلمى ، بل أضحت مكملا لهما ، ومن ثم اقتربت من مفهومها القديم فى الطور الأول من أطوار البشرية(٣٥٨) .

وقد كان لشيوع الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة أثر كبير فى توسيع معنى العلاقة الرمزية ، لاهتمام أصحاب هذه الدراسات بالكشف عن قيمة

---

(٣٥٧) أنظر :
Austin Warren & René Wellek, Theory of Literature, P. 195 - 196.

(٣٥٨) السابق ص ١٩٥ .

الصورة الادبية ، وذلك بالكشف عن مصادرها فى ماضى الشاعر أو الكاتب أو الانسان بعامة(٣٥٩) • وهنا ظهرت أهمية الأسطورة باعتبارها أحد المنابع اللاشعورية التى يمتاح منها الفنان ، ففى أعماق مناطق اللاشعور تكمن صور يشترك فيها الجنس البشرى وهى فى أصلها ترجع الى أقدم عهود الانسانية ، يسميها « يونج Jung » النماذج العليا Arshétypes وهى نماذج وراثية من عهود الانسانية الأولى ، وهى مصدر كثير من الخيالات والصور الخاصة بالجن والأرواح والسحرة ، وهى صور تغذى الفن والشعر وتنعكس فى المنطقة العليا من الفكر ، وفيها تتجلى آثار غريزية اجتماعية عامة تتأثر بها الانسانية كلها وتستجيب لها(٣٦٠) •

الأسطورة اذن انعكاس للاشعور الجمعى ، وهى بهذا الاعتبار مصدر مشروع للفنان وبخاصة بعد أن طغت آلية الحياة المعاصرة على الفكر المنطقى الواضح ، فكان على الشعر أن ينصرف عنه الى الحياة كما مثلها الانسان القديم فى أساطيره ، تلك الاساطير التى لم تعد أوهاما يهرب اليها الانسان فرارا من حقائق الواقع القاسية بل هى ـ كما يحدثنا ريتشاردز ـ « الادراك الرمزى لتلك الحقائق ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها وتقبلها بالرضى »(٣٦١) •

ادراكا لهذه الحقائق فى فهم الاسطورة ، وتحت تأثير نظرية اليوت « فى التراث » ، واستغلالا للدلالة الرمزية فى الاسطورة ـ جنح بعض شعرائنا الى استخدامها فى بناء القصيدة المعاصرة • وأحيانا كانت الاسطورة بالنسبة لهم أداة فنية ضمن عديد من وسائل الأداء الشعرى ، وحينا آخر كانت تتجاوز هذا الدور المتواضع الى حيث تصبح منهجا فى ادراك الواقع ونسيجا حيا يتخلل القصيدة ، وأساسا يرتكز عليه الشاعر فى فنه بعامة • ومن هذا القبيل الأخير كان الشاعر العراقى « بدر شاكر السياب » ولعله أبرز شاعر عربى عنى بالأسطورة الرمزية ، ومن هنا كان اقتصارنا عليه نموذجا لما دعوناه « بالرمزية الأسطورية » •

ويمكن القول بأن الرمز الأسطورى عند « السياب » قد مر بمرحلتين : فى أولاهما كانت الأسطورة تعبيرا عن واقع قومى وحضارى ، وفى ثانيتهما

---

(٣٥٩) أنظر : The Lterary Symbol, P. 66.

(٣٦٠) انظر د• محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث (ط ٣) ص ٣٧٩

(٣٦١) ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ٢ ص ٢٠٩

كانت تعبيرا عن ألم ذاتى ألهبه المرض الطويل والغربة والحرمان · واذا كان ديوانه « أنشودة المطر »(٣٦٢) رصـــدا أمينا للمرحلة الأولى فان ديوانيــه اللاحقين : « المعبد الغريق » و « منزل الأقنان » يعكسان ملامح المرحلة الثانية، وفيها تتحول الأسطورة من هيكل محدد القسمات الى أصداء مبهمة تشف عنها القصيدة ولا تبوح صراحة ·

وقد كانت هذه المرحلة الثانية بدورها مقدمة لطور فنى ثالث وأخير ، فيه أصبحت قصيدة « السياب » نشيجا ذاتيا يغالب الضنى بالبث المباشر ، ويميل عن الرمز الى التصريح · وديواناه الأخيران « شناشيل ابنة الجلبى » و « اقبال » نموذج واضح لهذا الطور النهائى فى فن الشاعر وحياته معا ·

ونستطيع – على سبيل التقريب – أن نصف المرحلة الأولى «بالأسطورية الموضوعية » لاستيعابها مضامين واقعية وقومية ، وأن نصف المرحلة الثانية « بالأسطورية الذاتية » لما لها من ايماءات ذاتية بحتة ، بينما يعتبر نتاج الشاعر قبل « أنشودة المطر » وبعد « منزل الاقنان » خارج نطـــاق هذه الدراسة » ، اذ كان – كما أشرنا – أكثر جنوحا الى التعبير بالصورة بدلا من الرمز والأسطورة ·

أ – الأسطورية الموضوعية :

وأسطورة السياب الرئيسية فى تلك المرحلة هى الأسطورة البابليــة التى تحكى قصة الاله « تموز » ، وقد صرعه خنزير برى ، وهو يموت مرة فى كل عام ، هابطا الى العالم السفلى المظلم ، وبغيابه تختفى حبيبته«عشتار» ربة الطاقات الخصيبة فى العـــالم ، وتتوقف بذلك عـــواطف الحب وينسى الانسان والحيوان غرائزهما لحفظ النوع وتهدد الحياة بالفناء · ولكن ملكــة الجحيم (ارش كيجال) توافق بغير رضاها على أن تنبعث « عشتار » برفقة « تموز » مرة اثر مرة كل شتاء وأن تنبعث لذلك الحياة فى كل عام »(٣٦٣) ·

---

(٣٦٢) ظهر للشاعر دواوين : أزهار ذابلة (بغداد سنة ١٩٤٧ م) ، أساطير (١٩٥٠ م)، أنشودة المطر (دار مجلة شعر – بيروت سنة ١٩٦٠ م) ، المعبد الغريق (دار العلم للملايين – بيروت سنة ١٩٦٢) ، منزل الاقنان (دار العلم للملايين – بيروت سنة ١٩٦٣ م) شناشيل ابنة الجلبى (ط ٢ – دار الطليعة – بيروت سنة ١٩٦٥) ، اقبال (دار الطليعة – بيروت سنة ١٩٦٥ م) ·

(٣٦٣) سير جيمس فريزر فى « الغصن الذهبى » – نقلا عن الأستاذ محيى الدين محمد « الرموز عند بدر شاكر السياب – مقال بمجلة « المجلة » يوليو سنة ١٩٦٣ م ص ٩٢ ·

والمغزى الكامن وراء تلك الأسطورة هو أن البعث لا يتم الا من خلال التضحية وان الحياة لا تنبثق الا من خلال الفداء · وهو مغزى نجده وراء معظم الأساطير التى ازدهرت فى حضن الحضارات الزراعية القديمة ، وان اختلفت الأشكال والاسماء ففى مقابل « تموز وعشتار » عرف قدماء المصريين « ايزيس وأوزوريس » كما عرف سكان آسيا الصغرى « آتيس » بينما عرف الاغريق « ديونيزيوس » وجميعها رموز تشير الى مضمون يكاد يكون واحدا ، هو ذلك الاله الذى ينبعث كل عام مبشرا بالخصب والمطر والحياة ·

ان المنبع المشترك لهذه القصص جميعها يكمن ـ حسب ما قرر ماثيسن ـ فى ايقاع الطبيعة الاساسى : ايقاع موت الفصول وبعثها ، ومارمزيتها المتنوعة الا محاولة لتفسير نشأة الحياة(٣٦٤) ، بالاضافة الى ما فيها من معنى ايجابى قوامه الايمان بأن انتصار الحياة لا يتحقق الا بالبذل ، وان انبعاث الاله الصريع ـ تموز وما يماثله ـ رهين باستشهاده أولا ، ومن ثم فانانتصار الانسان الحديث على قوى الشر والتخلف لا يتم الا بالطريقة ذاتها ، أى حين يصبح هذا الانسان قادرا على العطاء والتضحية ، فمثلما كان الانسان البدائى يتوسل الى السيطرة على الطبيعة بما يقدمه من قرابين وما يقوم به من شعائر يتوسل الانسان العصرى الى السيطرة على مصيره وأقداره بالفداء والشهادة وتلك هى الدلالة الرمزية التى استنبطها « السياب » من معظم أساطيره والتى تعتبر قصيدته « تموز جيكور »(٣٦٥) من أبرز نماذجها ·

و « جيكور » مسقط رأس الشاعر ، واذا كانت هذه القرية الصغيرة البائسة رمزا لتعاسة الوطن العراقى الكبير ـ فيما قبل الثورة ـ فان «تموز» ليس الا رمزا للشاعر خاصة ، وللانسان العراقى اجمالا ، وهو ما يمكن أن نستشفه من خلال تلك القصيدة :

ناب الخنزير يشق يدى
ويغوص لظاه الى كبدى
ودمى يتدفق ، ينساب ،
لم يغد شقائق أو قمحا
لكن ملحا ·

---

(٣٦٤) لويز بوجان : الشعر ـ ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى ص ١٢٧ ·

(٣٦٥) بدر شاكر السياب : انشودة المطر ـ نشر دار مجلة شعر ـ بيروت سنة ١٩٦٠ م ص ٩٩ وما بعدها ·

ـ عشتار ٠٠ وتخفق أثواب
وترف حيالى أعشاب
من نعل يخفق كالبرق
كالبرق الخلب ينساب
لو يومض فى عرقى
نور فيضيىء لى الدنيا
لو أنهض ! لو أحيا !
لو أسقى ! آه لو أسقى !
لو أن عروقى أعناب !
وتقبل ثغرى عشتار
فكأن على فمها ظلمة
تنثال على وتنطبق
فيموت بعينى الألق
أنا والعتمــــة

فمن الواضح أن الشاعر يعانى ـ تحت وطـأة الضغط السـياسى والاجتماعى ـ ما كان يعانيه تموز فى ظلمة قبره الموحش ، وهو مثله يتشوف الى النور والحياة ٠ ومن الواضح كذلك انه لكى يوحى بهذا التماثل يستعيد كثيرا من أدوات الاسطورة : الخنزير الذى صرع « تموز » والشقائق التى يحكى أنها انبثقت وارتوت من دمه ، وعشتار التى تصحبه فى رحلة البعث ٠

ولو اقتصر الشاعر على ذلك لكانت الاسطورة مجرد استعارة تفسيرية حذف فيها المشبه وبقى المشبه به ٠ غير اننا نلاحظ ـ فى حدود القطعة التى اقتطفناها ـ أنه قد لجأ الى تحطيم الاطار المعروف للاسطورة بما يتواءم مع محتواها الجديد ، فدم « تموز » غدا ملحا ولم يتحول ـ كما تحكى الاسطورة ـ الى شقائق ، اما « عشار » فلم تعد تلك الحبيبة القادرة على تجديد شـباب الوجود وصنع الحياة بل انها لتقبله « وكأن على فمها ظلمة » تطبق على الشاعر فتميت بعينيه ألق البعث المنشود ٠

ولئن بدا هيكل الاسطورة بهذا الشكل منافيـا من بعض الوجـوه لهيكلها الحقيقى فانه أكثر صلاحية للتعبير عن واقع الشاعر من حيث انه ضحى كما ضحى تموز ، ولكنه لم يبعث كما بعث تموز ولم ينتصر ـ كما انتصر ـ على قوى الشر التى تستبد بوطنه ٠٠ ترى هل تظل هذه القوى الطاغية ظلاما أبديا يحجب عن عينى الشاعر نور الحياة ؟ ذلك ما لن يكون :

جيكور ٠٠٠ ستولد جيكور
النور سيورق والنور
جيكور ستولد من جرحي
من غصة موتي ، من ناري

ان الشاعر يؤمن بحتمية النتيجة التى تفضى اليها الاسطورة ، ويثق بأن البعث حقيقة لا مناص منها وان طال العذاب ٠ ولعل هذا ما يحدوبنا الى القول بأن السياب يتخذ من الاسطورة منهجا لادراك الواقع وتحليله قبل أن تكون مجرد وسيلة من وسائل الاداء الشعرى ، الأمر الذى يختلف به عن معاصريه اختلافا جذريا ٠

منابع الاسطورة ووظيفتها في شعر السياب :

قلنا ان الأسطورة الرئيسية في شـــعر « السياب » بابلية ، على انه بجوارها تعددت الاساطير التى يستمدها الشاعر من التراث القومى والعالمى ، والتى تتفق فى الغالب مع فكرة الفداء والبعث التى ترمى اليها الاسطورة الاولى ٠

ومن ذلك استخدامه للرمز الاسطورى الفينيقى « بعل » فى قصيدته « مرحى غيلان »(٣٦٦) لكى يوخى بما يوحيه تموز فى الاسطورة البابلية ، وكذلك استخدامه لآتيس ــ الذى يقابل تموز عند سكون آسيا الصغرى ــ رمزا للمعنى ذاته فى قصيدته « رؤيا فى عام ١٩٥٦ م »(٣٦٧) ٠

ونلاحظ تنوع مصادر تلك الاساطير رغم تقارب مضامينها ، وهو ما تؤكده نظرة الى ديوان الشاعر « أنشودة المطر » ، فهذا الديوان يمتاح ــ فوق ما تقدم ــ من الأساطير اليونانية رموزا مثل « ادونيس » و « سيزيف » و « غنيميد » و « سربروس » و « أوديب » و « جوكست » و « افروديت » و « أبولو » و « نرسيس » و « ميدوز »(٣٦٨) ، كما يستمد من الاساطير

---

(٣٦٦) « غيلان » ابن الشاعر ــ أنظر انشودة المطر ص ١٨ وما بعدها ٠

(٣٦٧) السابق ص ١١٦ وما بعدها ٠

(٣٦٨) ادونيس » اله الخصب والنماء ، وسيزيف فى الاسطورة اليونانية يدحرج الصخر الى اعلى فلا الصخر يستقر ولا هو يستريح ، « وغنيميد » راع يونانى أحبه كبير الآلهة فأرسل اليه صقرا اختطفه وطار به اليه ، « وسربروس » هو الكلب الذى يحرس مملكة الموت فى الأساطير اليونانية ، وأوديب تزوج أمه « لاوكست » وهو لايدرى بأنها أمه ؛ و «افروديت» =

الصينية فى قصيدة بعنوان « من رؤيا فوكاى » • وبذلك تتسع مصـــادره لتشمل — فيما تشمل — الاساطير البابلية والفينيقية والاغريقية والصينية •

و« السياب » يدرك — مثلما أدرك اليوت وتبعا له — أن خير أعمال الشاعر هو ذلك الذى يحيا فيه أجداده الموتى من الشعراء ، وهو من أجل هذا يستقى من تاريخنا وتراثنا الشعبى والقومى والدينى بعض الرموز التى تؤدى وظيفة الأسطورة ، وان ختلفت عنها فى أن الأسطورة خرافية على وجه اليقين ، وان تلك غالباً ما تكون من الحقائق التاريخية أو الدينية المسلمة — ومن ذلك استخدامه لنماذج « كقابيل وهابيل » و « الحلاج » الصـــوفى المعروف • والعجل الذهبى الذى عبده بنو اسرائيل فيما قصه القرآن الكريم ، وابرهة • وذى قار ، والبسوس ، و « الرشيد » و « حواء » و « المعروج » — وكلهـــا رموز ذات أصل من التاريخ أو الدين • بل ان مفهوم « السياب » للتراث يصبح أكثر شمولا حين يمتد الى التراث المسيحى الذى وقف فيه الشاعر عند فكرة الصلب والفداء وما فيها من مغزى يتفق مع الأساس الفكرى العام الذى عبر عنه شعره ، نعنى ايمانه بأن انتصار الانسان لا ينبثق الا من رماد التضحية • وربما كانت صـــلاحية الاطار المسيحى لأداء هذه الفكرة مبعث اتكاء الشاعر عليه ، وكثرة استمداده منه • والذى يقرأ قصائد : « مرحى غيلان » ، « الى جميلة » ، « العودة لجيكور » ، « رؤيا فى عام ١٩٥٦ » ، « المسيح بعد الصلب » ، « مدينة السندباد »(٣٦٩) يمكنه أن يلاحظ اسراف الشـــاعر فى ترديد أمثال هذه الرموز : الصلب ، الجلجلة(٣٧٠) العـــازر ، يهوذا ، وغيرها مما يقترن بذكريات وأحداث معينة فى التاريخ المسيحى •

والملاحظ أن الشاعر قليلا ما يستخدم أحد هذه المصادر الاسطورية أو التراثية منفردا ، فهو يحشد فى القصيدة الواحدة — وبلا ضرورة فنية أحيانا — فيضا من الرموز المتنوعة المصادر ، ربمـــا لكى يوحى بتـــواصل الثقافات ووحدة التراث العالمى • ومن أبرز النماذج لذلك المقطوعة الثانية من قصيدته « مرثية جيكور »(٣٧١) وفيها يدين الحضارة الأوروبية : حضارة

= من الهة الاغريق ولدت من زبد البحر ونزلت الى البر محمولة على صدفة محار ، و « ابولو » اله الشمس الجبار عند قدماء اليونان ، و « نرسيس » نموذج لعشق الذات ، أما ميدوز فهى حولة فى أساطير الاغريق تحيل من تلتقى عينه بعينها الى ذهب — أنظر أنشودة المطر — هوامش صفحات ٤٣ و ٥٢ و ١١٦ و ١٦٨ و ١٩٨ و ٢٠٢ و ٢٠٤ •

(٣٦٩) أنشودة المطر صفحات ١٨١ و ٦٩ و ١٠٨ و ١١٦ و ١٤٥ وما بعدها •

(٣٧٠) الجلجلة : الجبل الذى حمل المسيح صليبه اليه •

(٣٧١) أنشودة المطر ص ٩٦ — ٩٧ •

الحديد والنار والدم ، حضارة العبودية والنخاسة فى عصر يدعى الحرية :

لا عليك السلام ياعصر « تعبـــان بن عيسى » وهنت بن العهود
ها هو الآن فحمـــة تنخر الديدان فيهـــا فتلتظى من جـــديد
ذلك الكائن الخرافى فى « جيكور » « هومير » شـــعبه المكدود
جالس القرفصاء ، فى شمس آذار ، وعينـــاه فى بلاط الرشيد
يمضغ التبـــغ والتواريخ والاحلام ، بالشدق والخيـــال الوئيد
ما نزال « البسوس » محمومه الخيل لديه ، وما خبا من « يزيد »
نار عينين أنقتـــاها على « الشمر » ظلالا مذبحـــات الوريد
كلما لز « شمره » الخيل ، أو عرى « أبو زيده » التحـــام الجنود
شـــد راحا واطلق المغزل الدوار يدحـــوه للمدار الجـــديد

فالشاعر يرمز بثعبان بن عيسى الى حضـــارة أوروبا المسيحية ، اذ لم تترسم خطى معلمها الأول ، أما هوميروس الشاعر الاغريقى الضرير فلا يعنى به السياب الا نفسه ، كذلك فان « البسوس » و « يزيد » و « الشمر »(٣٧٢) و « ابو زيد » رموز يستمدها الشاعر من تراثنا العربى والشعبى ويزودها بمضامين عصرية ، فالبسوس رمز للقوى الطاغية لا تعيش الا فى وهـــج الحرب ، « ويزيد » رمز للاستعمار الحديث يمـــارس ارهابه مستترا خلف واجهات وطنية زائفة ، تماما مثلما استتر قاتل « الحسين » خلف يد «الشمر» المأجورة · وبهذا جميعه يمكن القول بأن الشاعر يمزج بين مصادر رمزية مختلفة ، منها المسيحى ، ومنها الاغريقى ، كما أن منها ما له أصل من التراث القومى أو الشعبى ·

وقد نتساءل ؟ هـــل ثمة فائدة فنيـــة من حشد الاســـاطير والرموز والاشارات التاريخية على هذا النحو ؟ وجواب ذلك أن نجاح الشـــاعر فى استغلال الدلالة الرمزيه فى الاسطورة ــ وما يقوم بوظيفتها من اشارات تراثية ــ يتوقف ــ **أولا** ــ على حاجة القصيدة اليها ، بحيث لا تكون مجرد استعراض لثقافة الشـــاعر(٣٧٣) ، ثم يتوقف ــ **ثانيا** ــ على مـــدى تمثله للاسطورة ، وايمانه بها ، واستطاعته تحويلهـــا الى نبض داخـــلى يتخلل

---

(٣٧٢) البسوس اشارة الى الحرب الشهيرة فى التاريخ العربى الجاهلى ، ويزيد هو يزيد بن معاوية ، والشمر قاتل الحسين ·

(٣٧٣) انظر ملاحظة من هذا القبيل للأستاذ محيى الدين محمد : الرموز عند بدر شاكر السياب ــ المجلة ــ يوليو سنة ١٩٦٣ ص ٨٩ ·

القصيدة ، فلا تكون مجرد استعارة يستعاض فيهـــا ببعض الشخصيات والأحداث الوهمية عن شخصيات وأحداث حقيقية ، فاذا انقلب الأمر الى رصف جامد لبعض الأساطير الغريبة المذيلة بشروح وهوامش تفض مغاليقها وتفسر معمياتها ، فان ذلك لا يعدو أن يكون مهارة عقلية لا غنـــاء فيها من الناحية الفنية ، لأن بعض ايحاء الرمز يرجع الى أنه ارتبط فى ذهن المتلقى ووجدانه بذكريات وظلال واشعاعات سابقه ، فاذا استعير هذا الرمز من بيئة أجنبية لم يعانها كل من الشاعر والمتلقى لم يكن ثمة ما يقدمه الرمز ، اللهم الا اذا كانت هذه الاستعارة فى حدود الضرورة الفنية ، وبشرط قدرة الشاعر على تمثلها حتى تصبح وكأنها جزء من التراث القومى ، وتلك مسئولية الشاعر المعاصر تجاه ماضيه ، ومقياس السلامة فيها دقة احساسه بتجاربه وصدقه فى التماس ما يوحيها دون افتعال أو تقليد ·

ونظرة تحليلية فى نتاج المرحلة الموضوعية من شعر السياب تكشف أنه لم يكن حريصا فى كل حالاته على استخدام الاسطورة فى الحدود التى أشرنا اليها ، وربما كان وقوعه فى قبضة اليوت ، من بواعث أسرافه فى الارتكاز على الاسطورة دون داع فنى الى الاسراف ــ تأمل هذه الأبيات من قصيدته « رؤيا فى عام ١٩٥٦ »(٣٧٤) :

أيها الصقر الالهى الغريب
أيها المنقض من « أولمب » فى صمت المساء
رافعا روحى لاطبـــاق السماء
رافعا روحى ــ غنميدا جريحا
صالبا عينى ــ تموزا ، مسيحا

فعلى مدار قطعة لا تتجاوز خمسة أبيات يشير الشاعر الى « الأولمب » موطن آلهه الاغريق ، ثم الى « غنميد » الراعى اليونانى الذى أحبه زيوس كبير الآلهة فأرسل صقرا اختطفه وطـــار به اليه ، ثم الى حـــادثة الصلب والمسيح ، ثم الى تموز الاله الصريع · فهل تحتمل هذه الأبيات القليلة ذلك الحشد من الاحالات الأسطورية والتاريخية ؟ وأين ذلك الارتباط الوجدانى المثير بين المتلقى والرمز ؟ وأية ضرورة فنية لذكر المسيح بعد تموز وكلاهما رمز للفداء ؟

---

(٣٧٤) أنشودة المطر ص ١١٦ وما بعدها

ثم ان وظيفة الاسطورة ليست تفسير الرؤيا الشعرية تفسيرا مجازيا بسيطا حتى تكون مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه ، بل ان وظيفتها بنائية اذا صح التعبير ، فهي من جهة تعمل على توحيد العصور والأماكن والثقافات المختلفة ومزجها بعصرنا وأجوائه وثقافاته ، ثم هي من جهة أخرى تؤدي وظيفتها العضوية في القصيدة باعتبارها صورة شعرية ، فاذا قرأناها حصلنا على خبرتين مزدوجتين في آن واحد ، وتلك غاية لا تتحقق الا اذا استشف الشاعر روح الأسطورة ولم يقف عند دلالتها الجزئية ، وفي هذه الحالة قد يكتفي بالتلميح اليها ، أو تلخيصها ، كما قد يعيد صياغتها من جديد ، مثلما فعل « اليوت » في بعض مواقف قصيدته الذائعة « الأرض الخراب »(٣٧٥)

ولئن وصل « السياب » في بعض تجاربه الى هذا المستوى الوظيفي للأسطورة كما لاحظنا فيما اقتطفناه من قصيدته « تموز جيكور » ، فانه في بعضها الآخر - في قصائده المبكرة على وجه الخصوص - لم يكن على وعي تام بهذه الغاية ، فوقع أسيرا لرغبة الشاعر العصري في عرض ثقافاته المختلفة ، ونقد أشبع هذه الرغبة حقا ، ولكن على حساب فنه . ونظرة سريعة الى قصيدته « مرثية الالهة »(٣٧٦) تؤكد هذه الملاحظة ، وفيها يحمل على المدنية الغربية التي تعبد المال وتقدس الذهب بل وتتخذ منه الها تجثو لديه خاشعة ، بينما هذا الاله في نظر الشاعر :

« كقابيل » يغتال الأشقاء ، راكل
وهذا الاله الاملس الفظ ماجلا
سوى وجه «نرسيس» الرخامي، شابه
وأوفى من الارباب جيل يشمه
ترى فحم اذ يلقاه يلقاه راجفا
وياعهد كنا كابن حلاج : واحدا
أكل الرجال الجوف أن يملأوا به

- كأوديب - للخبز الالهي صافع
«لنرسيس» يجثو عنده وهو خاشع
شحوب يهوذي التلاوين ناقع
على قمة « الأولمب » رب مخادع
«وفولاذ»من تلماح عينيه مائع(٣٧٧)
مع الله ، ان ضاع الورى فهو ضائع
خواء الحشا هذا الاله المضارع؟

فهو يستمد من الاسطورة الاغريقية رموز « أوديب » و « نرسيس » و « الأولمب » ، كما يستمد من التراث المسيحي شخصية « يهوذا » ، ومن

---

(٣٧٥) أنظر بصدد اليوت ، روزنتال . شعراء المدرسة الحديثة ص ٣١ - ٣٢ .

(٣٧٦) أنشودة المطر ص ٤١ - ٤٥ .

(٣٧٧) جرد الشاعر من الفحم والفولاذ شخصين لالهين من الأرباب الجدد وعاملهما كاسمي علم ومنعهما من الصرف .

التراث العربى شخصية الحلاج ومن شعر « اليوت » عنوان احدى قصائده المسماة « بالرجال الجوف The Hollow Men » ولكننا نلاحظ أن وظيفة هذه الرموز لم تعد حدود الاستعارة أو التشبيه الصريح ، وان بعضها يمكن اطراحه دون ضير فنى يذكر ، وانهما جميعا تنحو الى التفسير بخلع بعض الشخصيات الخرافية أو التراثية على أشياء وشخصيات حقيقية ، بحيث تحل الأولى محل الثانية على سبيل التبادل ·

ب ـ الأسطورة الذاتية :

كابد السياب قبل وفاته ـ فى نهاية ١٩٦٤ م ، ـ وعلى مدى أربعة أعوام طويلة ، تجربة من أقسى تجارب الشعر العربى المعاصر ، احتشد عليه فيها ثالوث رهيب : المرض والغربة والحرمان · ويشهد ديوانه « المعبد الغريق » بداية هذه المرحلة المضنية من عمره وفنه ، وهى مرحلة تجنح الى التألم الذاتى والشكوى المباشرة ، ولكنها لا تخلو من أصداء اسطورية يجمع الشاعر بينها وبين الرمز الموروث ـ على اختلاف مصادره ـ والرمز المبتدع · غير أن هذه الوسائل الفنية الثلاث تختلف عن نظيرتها فى المرحلة السابقة من حيث دلالاتها ووظائفها ·

ففى المرحلة السابقة كان كل من الأسطورة والرمز مرتبطا بتجربة موضوعية قومية أو حضارية ، اما فى هذه المرحلة فانهما يرتبطان بتجربة ذاتية ، هى العذاب الفردى الذى يهتصر الشاعر · وطبيعى أن يستتبع اختلاف نوع التجربة فى المرحلتين اختلافا آخر فى نوع الاطار الفنى الذى تصاغ فيه : من أسطورة ورمز ، فاذا كان تموز وعشتار وآتيس ، وادونيس ، هى النماذج التى تتردد فى معظم قصائد « انشودة المطر » ، فان الرموز المفضلة لدى الشاعر فى ديوانيه اللاحقين : « المعبد الغريق » ، « ومنزل الاقنان » هى :

١ ـ « عوليس » أو « أوديسيوس » بطل « الأوديسة » الذى ضل طريقه الى وطنه وهو فى عرض البحر · وتتردد تلك الاسطورة فى قصائد : « شباك وفيقة » و « المعبد الغريق » و « الوصية »(٣٧٨) · وسر صلاحيتها

---

(٣٧٨) القصائد الثلاث من ديوانه « المعبد الغريق » صفحات : ٢٥ ، ٩٣ ، ١٥٤ وما بعدها ·

للتعبير عن تلك المرحلة هو ما يربط بين « أوديسيوس » والشاعر من عذاب الغربة المشتركة : الأول فوق ظهر سفينته والثاني في داخل مستشفيات لندن وبيروت والكويت ٠

٢ ـ « السندباد » : ويستخدمه الشاعر نموذجا للملاح الذي يجوب الآفاق فلا تستقر به دار ، وهو بذلك لا يعني الا نفسه ٠ ومن آياته قصائد : « أفياء جيكور » ، « الوصية » ، « رحل النهار » ، « الليلة الأخيرة »(٣٧٩)

٣ ـ « المسيح » و « العازر » : يستخدمهما الشاعر : الأول رمزا لمعاناة الألم الجسدي ، والثاني رمزا للحياة بعد الموت ، وكأنه فيهما يأمل أن يظفر يوما بالشفاء كما ظفر « العازر » بالحياة على يد « المسيح » ٠ ومن أبرز نماذج ذلك قصائده : « شباك وفيقة » ، « خذيني » ، « سفر أيوب »(٣٨٠) ٠

٤ ـ « أيوب » وهو نموذج تراثي يستمده الشاعر من القرآن الكريم والعهد القديم ، رمزا للصلابة في حمل عذاب المرض ، والثقة بالسماء مهما اشتدت الكربات وطال الانتظار ٠ ويمكن القول بأن الشاعر بعثوره على هذا الرمز قد وجد أكثر الصيغ ملاءمة لأحزانه الصابرة ، فقارىء قصيدته « سفر أيوب » و « قالوا لأيوب » يحس بأن الشاعر لا يتخذ من الرمز واجهة يستتر خلفها ـ كما يفعل بعض شعرائنا ـ ويفضي على لسانها بأحاسيس غريبة عنها ، بل يشعر وكأن « أيوب » حقيقة هو الذي يشكو ويبوح ويهجس ويأمل كما يشعر بأن صلة « السياب » بذلك الرمز قد بلغت حد الامتزاج الكامل ، وبأن التراث قد تخطى هنا دور التفسير الاستعاري فأصبح بناء عضويا تنمو من خلاله القصيدة وتتآزر الصور ـ يقول من قصيدته « سفر أيوب » :

لك الحمد مهما استطال البلاء
ومهما استبد الألم ٠
لك الحمد ، ان الرزايا عطاء

---

(٣٧٩) القصيدتان الأوليان من ديوانه السابق ص ١٠٧ ، ١٥٤ ، والقصيدتان الأخيرتا من ديوانه منزل الاقنان ص ٥ و ١١٦ ٠

(٣٨٠) القصيدة الأولى من ديوانه المعبد الغريق ص ٥ ، والأخيرتان من ديوانه « منز الاقنان : صفحات ٢٦ و ٣٦ ٠ وقد سبق اليوت باستخدام العازر رمزا لمضمون مشابه ـ قصيدته : أغنية العاشق ج٠ الفريد بروفروك » ـ انظر ترجمة لهما في : ترجمات من الشد الحديث ـ اليوت ص ١٠١ (دار مجلة شعر ـ بيروت) ٠

وان المصيبات بعض الكرم
ألم تعطنى أنت هذا الظلام
وأعطيننى أنت هذا السحر ؟
فهل تشكر الارض قطر الغمام
وتغضب ان لم يجدها المطر ؟
شهور طوال وهذى الجراح
تمزق جنبى مثل المدى
ولا يهدأ الداء عند الصباح
ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى
ولكن أيوب ان صاح صاح
لك الحمد ٠ ان الرزايا ندى(٣٨١)

فنبرة الحمد على البلاء ، وتحول المصيبة الى عطاء ، والاستسلام القدرى الكامل ، والتوجه الى الله بما يشبه فناء المحب في المحبوب ــ هى نبرة أيوبية خالصة الى أبعد حد ، وهى تنتمى الى « أيوب » بقدر ما تنتمى الى الشاعر ، فلا تدرى هل ينطق الشاعر من خلال الرمز أم يتكلم الرمز بلسان الشاعر ٠ وتلك أقصى غايات التفاعل بين صورة الرمز ومضمونه اذا صح التعبير ٠

تطور وظيفة الاسطورة :

اتضح مما سبق أن السياب ينزلق ــ أحيانا ــ الى استخدام الاسطورة استخداما استعاريا ، ويوفق ــ أحيانا أخرى ــ فى استيعابها وجعلها جزءا من بناء القصيدة ٠ ومنذ ديوانه « المعبد الغريق » تؤدى الأسطورة فى شعره غرضا ثالثا هو : تلخيص التجربة الشعرية باستقطاب الأســـطورة ونفى جزئياتها وتفصيلاتها الثانوية مع الابقاء على الباعث الرئيسى فيها أو الغاية الكامنة وراءها motive بوصفهما أهم مايعنى الشاعر من الأسطورة(٣٨٢)، بل لقد يتخطى الشاعر الأسطورة الملخصة الى التفكير بالأسطورة دون ذكر ما يشير اليها صراحة بحيث تصبح الأسطورة أو الرمز التراثى صدى تنبض به القصيدة دون أن تفصح أو تبين ٠ تأمل ــ على سبيل المثـــال ــ مستهل

---

(٣٨١) القصيدة من منزل الاقنان ص ٣٦ وما بعدها ٠ وانظر كذلك قصيدته « قالوا لأيوب » ص ١١١ ــ المصدر ذاته ٠

(٣٨٢) أنظر مثلا : تلخيصه لأسطورة « عوليس » فى قصيدته « الوصية » ــ « المعبد الغريق » ص ١٥٥ ٠ وفى « أنشودة المطر » مقدمات هذه الطريقة فى علاج الأسطورة ٠

قصيدته « حامل الخرز الملون » حيث يحدث نفسه بعدم جدوى تطوافه بين مستشفيات العالم ، لانه لم يجن منه الا ما يجنيه حامل الخرز الملون و حامل الضباب ، وسيعود الى زوجته المنتظرة فارغ الكفين كما رحل : لا صحة ولا مال :

ماذا حملت لها سوى الخرز الملون والضباب ؟
ما خضت فى ظلمات بحر او فتحت كوى الصخور
والريح ما خطفت قلوعك ، والسحاب
ما بل ثوبك . ما حملت لها سوى الندم والعذاب(٣٨٣)

أليست صورة الشـاعر الذى لم يخض بحر الظلمات ، ولم تخطف الريح قلوعه استلهاما عكسيا لاسـطورتى « عوليس » و « السندباد » ؟ ثم أليس تمثل الاسطورة على هذا النحو وتحويلها الى خلفية وجدانية وفكرية للقصيدة – أقرب الى منطق الفن من سردها سردا تفصيليا غير منتج ؟

ان نجاح الرمز الاسطورى يرجع فى الأساس الى مقدرة الشاعر على استيعابه والاقتناع به حتى يصبح بعضا من مشاعره وأخليته ، « واننا – كما يقول الدكتور محمد مندور – لن نستطيع أن نخلق من أسطورة معروفة قيما فنية جديدة ما لم نتمثلها حتى تصبح جزءا من اصالتنا ... وباستطاعة الشاعر الموهوب أن يجازف بقيثارته فى عالم الرموز على مشقته وخطره ، ولكن على أن يلون الاحساس الفـكرة ، وأن ترفع الصـورة الشعرية من استوائها البارد »(٣٨٤) .

تلك – فى النهاية – صورة عامة لاتجاهات الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر . حاولنا بها تعقب الظاهرة فى نشأتها وتطورها ، فتصدينا لنماذجها الأولى ، ثم اتبعناها بعرض تفصيلى لما انتهت اليه ، كى يمكن – عن طريق الموازنة والمقابلة – معرفة أوجه التماثل والمفارقة بين الرمزية كما عرفها الرعيل الأول : « سعيد عقل » و « صلاح لبكى » و « بشر فارس » ، والرمزية على أقلام الجيل اللاحق : نازك الملائكة وصـلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب ، وان كان الفصل بين الجيلين فنيا أكثر منه زمنيا ، لأن بعض شعراء

---

(٣٨٣) منزل الاقنان ص ٣٣ ، والظاهرة ذاتها يمكن أن تلحظ فى قصيدته « الليلة الأخيرة » – المصدر ذاته ص ١١٦ – ١٢٢ .

(٣٨٤) د . محمد مندور : فى الميزان الجديد (القاهرة سنة ١٩٤٤ – مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر) ص ١٨ و ١٩ .

الطور الأول ما يزال يمارس الكتابة حتى اليوم وبعضهم لم يخفت صوته الا منذ عهد قريب ·

والملاحظ أن الصيغة الرمزية الأولى قد وصلت فى بعض نماذجها الى مرحلة التصفية المذهبية أو كادت ، وانها كانت أكثر اتكاء على وسائل الايحاء الصورية والموسيقية ، هذا على حين توفر الجيل الجديد على بناء الرمز باعتباره اطارا كليا للقصيدة ، مستغلا فى ذلك بعض المصادر التى لم تتح لسابقيه من تراث واسطورة · ويمكن القول بأن هذا الاختلاف فى الاهتمامات الفنية هو بدوره نتيجة طبيعية لاختلاف المؤثرات التى تعرض لها كل من الجيلين ، فعلى حين كانت الرمزية الفرنسية هى الصورة المثالية للأداء الشعرى بالنسبة للأولين ، كانت أصداء الرمزية فى الشعر الانجليزى ـ وبخاصة فى نتاج ت·س اليوت ـ صيغة نموذجية بالنسبة للآخرين ·

واعتقادنا ان الدراسة الادبية ليست رصدا جامدا للموضوع ، بقدر ما هى استبطان وتمثل ورؤيا تنفذ الى الجوهر ، وتتجوز الهوامش والتفاصيل، ومن هنا كان اهتمامنا بعرض الظاهرة وتحليلها تحليلا نقديا فى الوقت ذاته ، ومن هنا ـ كذلك ـ كان اقتصارنا ـ مضطرين ـ على أبرز نماذج الرمزية فى شعرنا المعاصر ، رغم علمنا بأن هذه النماذج ليست حصرا أو استقصاء لكل جزئيات التيار الرمزى ، وان أمكن اعتبارها تمثيلا شاملا لأبعاده واتجاهاته الكبرى ، وتلك غاية لا يستهان بها فى عرف الدرس الأدبى الحديث ·

الفصل الرابع

الصياغة الرمزية في الشعر العربي المعاصر

« مصادر الرمز ــ الصورة الرمزية ــ الايقاع »

محاولتنا في الفصل السابق كانت الى التحليل أقرب منها الى التجميع كما كانت عنايتها بالتماس الفروق بين النماذج أكثر من اهتمامها بأوجه القرابة بينها • وقد قامت هذه المحاولة على أساس النظر الى اتجاهات التأثير الرمزي في الشعر العربي المعاصر ، كل اتجاه على حده ، حتى يمكن ابراز ملامحه الفردية وسماته الجمالية الخاصة ، فمن المعلوم أن لكل عبقرية فنية منطقها وظروفها وان ما يأخذه شاعر من مذهب ادبي يختلف نوعا ودرجة عما يأخذه شاعر آخر من المذهب نفسه ، وهذا الاختلاف بدوره يفضي الى تفاوت الانماط الفنية التي يبدعها الشعراء ، مهما بدا من تقـارب طائفة منهم في النزعة و اتفاقهم في الافادة من تيار أو نظرية بعينها •

ولكي تصل هذه المحاولة الى غايتها ينبغي أن تعقبها نظرة كلية في الصياغة الرمزية ، لا تلحظ المفارقات الدقيقة بين الاتجاهات المختلفة قـدر ما تلحظ وسائل الأداء الرمزي جملة ، وعلى أساس فني صرف ، بغض النظر عن الخصائص الذاتية لكل شاعر ، لأن هذه ان كانت موطن أهمية على المستوى التحليلي من البحث ، فانهـا على المستوى التركيبي أقل أهمية من الخطوط الرئيسية التي تكون الظاهرة ، ويمكن أن يقال في عبارة موجزة ، انه اذا كان الفصل السابق قد تناول الرمزية في الشعر العربي بالتحليل ، فمن الطبيعي أن يتناولها هذا الفصل بالتركيب ، حتى لا تظل بعض عناصر الفكرة موزعة أو غامضة ، اذ يمثل التحليل والتركيب معا جناحي المنهج الحديث •

والصياغة الرمزية صياغة ايحائية ، والايحاء فيها مرهون بأمرين : أولهما : قدرة الشاعر على تمثيل أفكاره ومشاعره في صور وأوضاع ذات أصل مادي ، وتتجرد هذه الصور من بعض خصائصها الحسية المعهودة بحيث تومىء الى المراد ولا تصفه ، وتثيره ولا تسميه • وثانيهما : استغلال الموسيقى الشعرية في خلق مناخ نفسي تقصر عنه اللغة بدلالاتها الوضعية الضيقة ، وسنعرض لهاتين القضيتين بهذا الترتيب ، فنجمل أولا المصادر المختلفة التي

استمد منها الشاعر العربى رموزه ، ثم نتصدى ثانيا لنصورة الفنية التى تجلت فيها هذه الرموز ، فنتناول خصائص الصورة الرمزية ، والى أى مدى توفرت هذه الخصائص فى شعرنا المعاصر ، وأخيرا نعرض بالتفصيل للجانب الايحائى فى الموسيقى الشعرية باعتبارها عنصرا جوهريا فى الأداء الرمزى ٠

١ – تشكيل الرمز ومصادره
فى الشعر العربى المعاصر

كيف يتم تشكيل الرمز ٠٠٠ أعنى كيف ترتقى الصورة الحسية من كينونتها المادية الى حيث تصبح بؤرة لاشعاعات ايحائية لا تحد ؟ لعلنا ما زلنا على ذكر من تلك الحقيقة الأساسية ، وهى أن الرمز فى الاصل كيان حسى يثير فى الذهن شيئا آخر غير محسوس(١) ، أى انه يبدأ من الواقع ، ولكنه بالخطوة التالية يجب أن يتجاوز الى ما وراءه من معان مجردة ٠ فاشارة الشاعر محمود حسن اسماعيل الى الشادوف بأنه :

جبار أفزعه الردى ، فتقلصت ... أضلاعه من صرعة التخويف
فتخاله فى الوهم جثة مارد ... ضجرت لهول فى القبور مخيف
فأعارت الاكفان ثورة حانق ... برمت بحتف ، فارتمت بحتوف(٢)

هذه الاشارة وأمثالها تقف دون مستوى الرمز ، لأن الصورة الحسية فيها تعنى مدلولا حسيا ، ولا تثير ما ينبغى أن يثيره الرمز من معان مجردة ٠

وبالاضافة الى تحقق المستويين الحسى والتجريدى فى الرمز ينبغى ألا يكون المستوى التجريدى المرموز محددا بكل قسماته وأبعاده ، لأن أساس الرمز الايحاء ، والايحاء ضد التقرير المباشر للأفكار والعواطف ، وبهذا تنتفى عن نطاق الرمز تلك الاستعارات والكنايات والأمثال الرمزية المقصود بها الى استخلاص عبرة أو مغزى صريح ، يفصح عنه الشاعر غالبا فى نهاية القصيدة ، التى تبدو فى تلك الحالة وكأنها قد سيقت خصيصا من أجل البرهنة على الفكرة المرادة ، وهو ما يمكن أن نلاحظه فى قصيدة « حسن كامل

---

(١) انظر مادة Symbol فى الطبعة الرابعة عشرة من المجلد الحادى والعشرين فى Encyclopedia Britannica .

(٢) قصيدة « الشادوف » من ديوان « هكذا أغنى » ص ١١٩ ٠

الصيرفي » المسماة « غيرة » ، وفيها يحدثنا عن زهرة مفتونة بضوء النجوم السحري ، وطائر يعشق تلك « الزهرة » ، وتدفعه غيرته عليها الى سحقها حتى لا يتمتع بها غيره :

سمع الطائر مدح الزهر للنجم فغارا
ورأى النجم يحيي الزهر بالضوء جهارا
كلما مس السنا أثوابها اهتزت سكارى
وسرى الشك الى الطائر فاهتاج وثارا
وأثار الكلم العابر منه ما أثارا
وبدت غيرته الحمقاء في عينيه نارا
هز جنحيه على الغصن كاعصار اغارا
فهوت زهرته عن غصنها ٠٠ ثم توارى

فالشاعر يجسد الغيرة أمام أبصارنا في قالب تمثيلي رمزي ، لم يكن همه فيه موجها الى بناء الرمز باعتباره صورة فنية ، قدر ما كان موجها الى استخلاص مغزاه الكلي ، لأن الطائر العاشق بعد أن يطيح بزهرته الحبيبة لا يلبث أن يرى النجم الغريم يولي الأدبار مفسحا الطريق لموكب الصباح الوافد ، وحينذاك يدرك الطائر أن غيرته العمياء لم تكن الا وهما دمر حياته ، وأنانية حمقاء قضت على زهرته الفاتنة ، وان جهده كان في غير طائل ، لان القدر – كما يشير الشاعر – فوق كل تدبير :

عبث الأقدار في الدهر بألباب البرايا
كم وراء القدر العابث بالناس خفايا(٣)

فهذان البيتان ليسا أكثر من تلخيص جامع لمغزى تلك الحكاية الرمزية ، وهو مغزى لا يعوزه التحديد والوضوح ، بالاضافة الى أنه كان من البداية مطلب الشاعر وغايته الأساسية ٠ فاذا تذكرنا ما سلف أن أوضحناه ، من أن الرمز – من ناحية – ينأى عن البسط والتحليل ، ويميل الى التكثيف condensation الى ادماج بعض العناصر المرموزة وحذف بعضها الآخر ، وان قيمته – من ناحية أخرى – ليست فيما يرمز اليه وحسب ، بل هي

---

(٣) حسن كامل الصيرفي : قصيدة « غيرة » – ديوان : صدى وتور ودموع ص ١٥٥ – ١٥٨ ٠

كذلك ـ وقبل كل شيء ـ في صورته الشعرية(٤) ، أدركنا أن أمثال هذه المجازات الرمزية قاصرة عن بلوغ المستوى الفنى للرمز ، لتحدد مدلولها ، ولأن القصد فيها الى تقرير الفكرة وليس الى بناء الرمز بوصفه شكلا فنيا موحيا ٠

ثم ان الرمز ـ فوق ما سبق ـ ينأى عما هو من خصائص المجاز كالقرينة لأن التأويل فيه غالبا ما يعتمد على مجرد ارتباطاتنا وذكرياتنا العاطفية التى لا أساس لها فى أية مقارنة منطقية(٥) ، فعمر أبو ريشة فى قصيدته « البلبل» يحدثنا عن صداح أسير مقيد الخطوات ، ينثر الحانه كأنما ينثر من كبده ، كلما أطبقت منقاره غصة مده ينقر فى أصفاده المتينة ، وحين تنتهى القصيدة بهذه الابيات الاربعة :

طوى المنى نوحا ، ولكنما لم يغنه النوح ولم يجده
فعاف دنياه ، ولم يتخذ عشا ولم يحمل سوى زهده
كأنه من طول ما مضه من عبث الدهر ومن كيده
أبى عليه الكبر أن يورث الأفراخ ذل القيد من بعده(٦)

نصبح على شبه يقين بأن الشاعر ـ بعد هذه الصورة التى يمكن اعتبارها قرينة تعين المقصود ـ لم يكن يتحدث عن بلبل حقيقى ، بل كان يتحدث عن نفسه وقد قصرت به الأيام عن تحقيق كل مطامحه فاذا به يزهد فى الحياة والناس ، ويأبى أن يتخذ له منهم شريكة ورفيقة ، مخافة أن يلقى أبناؤه ـ ان هو أنجب ـ من عنت الأيام مثلما لقى ، وتعففا أن يعيشوا حياة ذلك حظها من الهوان ٠

فاذا تجاوزت الصورة الشعرية حدود الدلالة الحسية الضيقة ، واعتمدت على الايحاء الرحب وليس على تقرير الافكار أو بسطها ، واذا فهمت على أنها بناء مركب تتآزر جزئياته وتتنامى ، ولم ينظر اليها ـ كما يفعل بعضهم ـ على انها مجرد وسيلة للتعبير غير المباشر ، غدت تلك الصورة وأمثالها رموزا تثير من النواحى النفسية ما لا تقوى على أدائه اللغة فى دلالتها الوضعية ٠وفى

---

(٤) انظر الفقرة الثانية من تمهيدنا للباب الأول لهذه الدراسة تحت عنوان « الرمز والرمزية » وكذلك الفقرة الثالثة من الفصل الثالث فى الباب نفسه تحت عنوان « الخيال الرمزى » ٠

(٥) انظر : اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٧١ ٠

(٦) عمر أبو ريشة : مختارات ـ (منشورات المكتب التجارى ـ بيروت) ص ٦٧ ـ ٦٩ ٠

تلك الحالة قد تعنى القصيدة معانى مختلفة لعدد من القراء ، وقد يكون كل من هذه المعانى مختلفا هو الآخر عما قصده الشاعر ، بل ربما كان فى بعض الاحيان خيرا منه ، فالشاعر يعبر عن بعض تجاربه الخاصة مما لا علاقة له بشىء مطلقا خارج هذه الخصوصية ، ومع هذا قد يصبح الشعر بالنسبة الى القارىء تعبيرا عن موقف عام ، وقد يصبح تعبيرا عن بعض تجاربه الذاتية(٧) حتى لتظفر قصيدة واحدة كقصيدة « الى زائرة » «لبشر فارس» بعدة نظرات، كل منها ترى فى الزائرة معنى خاصا لم تره الأخرى ، فبينما يفهمها بعض النقاد على أنها زائرة عجوز قبيحة يفرق الشاعر من زيارتها ويلقاها بهذه الأبيات ، يرى فيها بعضهم حملة على الأدب اللفظى ، على حين يقبلها آخرون باعتبارها زائرة حقيقية ويمضى فى شرح القصيدة على هذا الأساس(٨) ، أما الشاعر اللبنانى الرمزى النزعة « صلاح الأسير » فلا يبصر فى تلك الزائرة مدلولا محددا ، لانها بحسب رأيه « ترمز الى ترجرج العاطفة عند الشاعر وقد تولته نوازع الغريزة فكتب بها ، فكانت قصيدته تلك ظلا لحالته النفسية(٩) .

على أن تلك القصيدة ــ فيما نخال وكما لاحظ الأستاذ أنطون كرم(١٠) ــ ليست الا تحليلا لبعض مفهوم صاحبها للشعر ، وهو فى ذلك يضرب على غرار الرمزيين الخلص ، فيجعل من الشعر ومقاييسه موضوعا لشعره ، فليست الزائرة اذن كائنا حقيقيا بل هى الخاطرة الشعرية أو القصيدة تلم بوجدان الشاعر ــ مثلما تلم بوجدان المتلقى ــ ظليلة خاطفة كما تلم الزائرة :

لو كنت ناصعة الجبين هيهات تنفضنى الزيارة
ما روعة اللفظ المبين السحر من وحى العبارة

* * *

ظل على وهج الحنين رسمته معجزة الاشارة
خط تساقط كالحزين أرخى على العزم انكساره
ماذا بوجد المحصنين ؟ صوت شج خلف الستارة

---

(٧) أنظر مقالا للشاعر الناقد « ت. س اليوت بعنوان : موسيقى الشعر ــ ترجمة منح الخورى ــ الأديب ــ مارس سنة ١٩٥٦ ص ١١ .

(٨) أنظر مجلة الأديب ــ الجزء الثامن (عدد آب سنة ١٩٤٤) ص ٥٦ ــ ٥٨ ــ وفيه ترى هذه الآراء الثلاثة منسوبة على التوالى الى الأساتذة : عدنان الذهبى ، سامى عازر ، أبى مضر.

(٩) الأديب ــ الجزء السابع سنة ١٩٤٤ م ص ٨ .

(١٠) الرمزية ص ١٢٩ .

غيبت في العجب الدفين معنى ببراعته البكاره
درا يفوت الناظمين ونهضت تهديني بحاره
خطوات وسواس رزين وهب تعميه الطهارة(١١)

* * *

وواضح من استخدام الشاعر لكلمات « كاللفظ » و « العبارة » و « المعنى » انه ليس في مقام تصوير زائرة مادية ، بل هو بصدد الحديث عن التجربة الشعرية ، وكيف يعانيها خنقا كثيف الملامح غير ناصع الجبين ، وكيف ان الوضوح والابانة لا يثيران في نفس الشاعر ــ كما لا يثيران في نفس المتلقي ــ تلك الرعشة الساحرة التي تثيرها « معجزة الاشارة » ، فما الصورة اللفظية للقصيدة الا ستارة تقاوم أية محاولة للفهم والادراك المحددين ، ويصاب العزم ازاءها بالانكسار ، فلا يبقى ثمة سوى ما تشعه هذه الستارة الصوتية من ايماءات هي مزيج من الوجد والشجي يحس به الشاعر والمتلقي على سواء • فالفيض الشعري ــ كما تصوره القصيدة الماثلة ــ فيض محجب فيه من بكارة المعنى ، ومن نقاء الدر في قرار البحار ، مالا يستطيع الاهتداء اليه الا الشاعر الملهم يقوده وقع الأصوات ورنينها الذي يشبه وسوسة الحلي الكريمة الى تلك المعاني العذراء أو ذلك « الوهب الطاهر » على حد تعبير الشاعر نفسه •

تلك ــ في اختصار ــ حدود العملية الفنية التي يتم بها تشكيل الرمز الأدبي : صورة ذات معالم حسية بحسب الأصل ، ولكن الشاعر ما يزال بها يحطم علاقاتها الطبيعية ، ويذيب تخومها المألوفة ، معتمدا على ما يدعى رمزيا بتراسل الحواس ، وتبادل الماديات والمعنويات ، ثم على ما يتعاقب في اللاوعي من مدركات لا صلة بينها بحسب الظاهر ، حتى تصل تلك الصورة الى حالة من المثالية والتجريد تتوارى فيها الدلالة الوضعية ، وتفسح الطريق لايحاء رحب غير مقيد ولا محدود •

ولكن كيف يختار الشاعر رموزه منذ البداية ؟ وما الأساس النفسي الذي ينبني عليه هذا الاختيار ؟ وأول ما ينبغي ادراكه في هذا الصدد أن الرمز ليس جمعا لأطراف الأشياء بعضها الى بعض ، وانما هو رؤيا يتحقق فيها التفاعل بين الذات والموضوع فهو يجسد النفسي بشكل مادي ، وهو

---

(١١) المقتطف ــ مايو سنة ١٩٤٤ ص ٤٢٧ •

يبعث المادى ويضفى عليه حيوية وحركة ، وهو يوحد بين ما يبدو مبعثرا من عناصر الوجود ، ويكتشف علاقاته بغيره ، وبهذا جميعه يمكن تنسيق التجربة الانسانية داخل نظام من نوع ما(١٢) ؛ أى أن عملية الرمز من الوجهة النفسية ذات وجهين : فهى من ناحية تجريد للموضوعى ، وهى من ناحية أخرى تجسيد للذاتى ، ولعل ذلك ما كان يشير اليه « يانج » حين قرر أن الرمز يعتمد فى ظهوره على الحدس من جهة ، والاسقاط من جهة أخرى، بالحدس يصل الفنان الى الوتر المشترك فى الانسانية ، وبالاسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعا اياه فى شىء خارجى هو الرمز ٠٠

ويشرح يانج مفهوم الاسقاط عنده فيقول انه يعتمد على الهوية العتيقة بين الذات والموضوع ، فالتفرقة بين « الانا » ، « والعالم » لم يعرفها البدائيون، ومن ثم فانهم لم يدركوا العالم كما ندركه نحن ، بل ادركوه باعتباره كائنا مهولا تشيع الحياة فيه ، وهم أنفسهم مظهر من مظاهر هذه الحياة ، وهنـــا يمكن القول بأنه كانت لديهم عملية اسقاط بطريقة تلقائية أو سلبية على حد تعبير « يانج » ، فهم يسقطون حيويتهم وأحاسيسهم على مشاهد الطبيعة ٠ يقابل هذا النوع من الاسقاط السلبى نوع ايجابى ، حيث يسكب الشخص أحاسيسه فى شىء ما ، أى يموضوعها ، وبذلك يتسنى له أن يفصل بينها وبين الذات ، وبقدر ما يكون هذا الشىء رمزا يكون صاحبه عبقريا(١٣) ، وتلك على التحديد مهمة الفنان المبدع ٠

وعليه ، فان كل ما تجاوبت معه بصيرة الشاعر من عناصر الواقع صالح لان يكون رمزا ، شريطة أن تنصهر الذات بالموضوع فى ضرب من الرؤيا أو الكشف ، وان تسقط عليه من مشاعرها وأحاسيسها وتخلطه بها ، بحيث تصبح الذات موضوعية ، ويصبح الموضوع ذاتيا ٠ ولنتصور مشهدا طبيعيا على سبيل المثال ، فلكى يغدو هذا المشهد رمزا ينبغى أن تتجـــاوب معه الذات ، وأن تصبح له قيمة الرؤيا الوجدانية والا فانه يبقى ببساطة كمـــا كان : مجرد مشهد طبيعى(١٤) ٠

فحين يحدثنا « خليل شيبوب » عن زهرة سوداء فيها ما فى بقية الأزهار من عطر ولون ، ولكنها تنفرد من بينها بحيرة وحزن غامرين ، فان نظره فى

---

(١٢) أنظر : Theory of Lterature, P. 195 196.

(١٣) انظر : دكتور مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصـــة ص ١٩١ ٠

(١٤) أنظر : A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, p. 287.

الحقيقة لا يتوجه الى الزهرة باعتبارها واقعا ماديا فحسب ، بل باعتبارها رمزا لما يعانيه هو نفسه من غربة المشاعر والافكار :

الزهـــرة السـوداء واقفـــة في الروض بين فروعهـا الخضر
نظرت بعين لا بياض بهـا مطموسة في السمت والشزر
فكأنها بعض النجوم خبـا واشتط بـين الأنجم الزهـــر
أو منيـــة للنفس خائبـــة لبست حـــداد الذل والقهر
مبهوتة لـم تبتسم أبـــدا عن ســـافر طلق وعن ثغر
مشغولة في نفسها ، فلها لا فرق بين الروض والقفر(١٥)

فالشاعر بعد أن يستمد صورة الرمز ـ نعنى الزهرة ـ من واقـــع الطبيعة المألوف ، يحـــاول بعث الحياة في أوصالها بما يسبغه عليهـــا من خصائص انسانية ، كما يحاول تفتيت اطارها المادى وعلاقاتهـا الحسية كى لا نقف عند حدود الدلالة الوضعية ، فالعين المطموسة والـــكآبة التى تأبى الابتسام ، والانشغال بالذات وطرح كل ما عداها ، هي جميعا سمات غـير واقعية بالنسبة الى الزهرة ، وهي تشير الى نفس الشـــاعر وما يكابده من قلق ، وانطواء ، ويأس تستوى فيه السعادة والشقاء ، وهما المعادل الانسانى لما دعاه الشاعر بالروض والقفر ·

ونسارع فنقول ان اتخاذ مظاهر الطبيعة رموزا للحيـــاة النفسية على هذا النحو يختلف عما تعوده الرومانتيكيون من اسقاط مشاعرهم عليهـــا ، والباسها من عواطفهم ثوبا بشريا حيا ، لأن هؤلاء قد اكتفوا من الطبيعة بأن تقوم بدور الشريك الذى يقاسمهم الكآبة والبهجة ، ولم تذب في نظرهم تلك الحواجز التى تفصل بين عالمى الذات والوضوع بغيـــة خلق امتزاج كلى بين الشاعر والوجود ·

فالرومانتيكى يبدأ من مشاعره الذاتية ، وهو يخلعها على عنـــاصر الطبيعة مع الاحتفاظ لتلك العناصر بقدر من شخصيتها واستقلالها ، ومن ثم لا تنعتق نظرته تماما من سيطرة الحس ، كما لا تتعدى أحيانا حدود الرصد الخارجى المجرد · أما الشـــاعر الرمزى فلا يلحظ تلك الثنـائية بين عالم

(١٥) من قصيدة الزهرة السوداء ـ المقتطف ـ مارس سنة ١٩٣٤ م (المجلد ٨٤ ص ٢٩٥ ·

الأشياء ، وعالم الذات ، فادراكه للأشياء هو في الوقت ذاته ادراك لأسرار روحه واشواقها(١٦) ، ومن ثم لا ندهش حين نرى بعض عناصر الطبيعة الجامدة « كالسماء الزرقاء » و « القمر » و « أنهار الجليد » توحي على قلم « مالارميه » بأكثر مما تعنيه في ذاتها ، حتى لتصبح هذه المفردات المنتزعة من الطبيعة بحسب الأصل رموزا للجمال المجرد البعيد المنال(١٧) ، وبالمثل لا ندهش حين يرى شاعر « كخليل شيبوب » في زهرة سوداء ، غريبة حزينة ، صورة لاختلاجات نفسه وما تستشعره من وحشة وقهر ، وان كان واضحا أن شاعرنا لم يصل — من حيث المستوى الفني للرمز — الى درجة الرمزيين الخلص سواء في قلة اعتماده على وسائل الأداء الرمزي ، أو في وضوح الاشارات التي يرشح بها المرموز ، فمعظم صور القصيدة قرائن تلفتك الى هذا المرموز في حدة ، وتكاد تهتف بك ، أنا لا أتحدث في الحقيقة عن زهرة ، بل أتحدث عن شاعر !

واذا كانت الطبيعة مصدرا استمد منه الشاعر العربي بعض أشكاله الرمزية معتمدا على خاصتي التجسيد والتشخيص ، فانها في الحقيقة لا تعدو أن تكون منبعا واحدا من منابع عدة اتكأ عليها في هذا الصدد ، ذلك ان مفهوم الواقع بالنسبة للشاعر المعاصر قد أصبح أكثر رحابة وعمقا ، فلم يعد يقتصر على الظواهر المادية في الطبيعة ، بل امتد الى نطاق الظواهر النفسية غير المنظورة ، وهي ظواهر استأثرت باهتمام الرمزيين ، باعتبارها الحقيقة التي لا حقيقة سواها ، والتي ترتد اليها مظاهر العالم المادي المتغير ·

فواقع الشاعر العصري هو واقع حياته الواعية واللاواعية ، وهو الواقع النفسي بكل ما يزخر به من رؤى وأوهام ورغبات حبيسة تنطلق خلال العمل الشعري وقد ارتدت أشكالا رمزية تخفي أصولها ومنابعها ، وهو بهذا الاعتبار من أغنى مصادر الرمز في شعرنا الحديث ، حيث تتوارى القوى المدركة العاقلة ، ويسيطر على القصيدة جو سحري يشبه الحلم من حيث الظاهر ، ففيه ما في الحلم من نقل القيم أو تبادلها displacement

---

(١٦) توضح هذه المفارقة بين موقف كل من الرومانتيكي والرمزي من الطبيعة مقارنة أقامها « باورا » بين قصيدة « فاليري » « المقبرة البحرية » وقصيدة — « ييتس » « بين الطفال المدرسة » من جهة ، وقصيدة « أبيات كتبت في حالة كآبة » للشاعر الرومانتيكي الانجليزي « شيلي » من جهة أخرى ، وهو ينتهي من هذه المقارنة الى نحو ما انتهينا اليه ·

انظر : The Heritage of Symbolism, P. 227-228.

(١٧) انظر السابق ص ١٤ ·

عن طريق الاستعاضة بعنصر ما عن غيره من العناصر الكامنة استعاضة رمزية ، أو عن طريق تحول التوكيد من عنصر مهم فى الرمز الى آخر لا أهمية له ، بحيث يزاح مركز الثقل فى الرمز ـ كما يزاح فى الحلم ـ فيبدو مشوشا وغريبا الى حد ما(١٨) ، وتلك طريقة فى بناء العمل الشعرى تكثر نماذجها فى القصيدة الرمزية ، غير أن نمو هذه الطريقة وازدهارها يرجع الى ذيوع الدراسات السيكلوجية الحديثة ، وتعدد مناهج التحليل النفسى ، الأمر الذى انعكس أثره على الشعر العربى المعاصر ، وتجلى بخاصة فى نتاج الشاعر « بدر شاكر السياب » وزميلته الشاعرة العراقية « نازك الملائكة » .

فبعض تجارب الأول ـ السياب ـ رؤى يعمد فيها الى خلق مدركات وهمية ذات علاقات ذاتية محضة ، كقصيدتيه « النبوءة الزائفة » و « حدائق وفيقة » ، وفى تلك القصيدة الأخيرة يقدم الشاعر صورة خيالية لحياة مثالية تعيشها حبيبته « وفيقة » بعد الموت ، وفيها كذلك يلتقى الوهم بالحقيقة ، والصبح بالليل ، وتتمطى الحبيبة فى ظلال العالم السفلى فوق سرير عجيب من أشعة القمر ! . وبدهى ان تصوير الموت على هذا النحو ليس الا حلما يهجس فيه الشاعر بما يتمنى أن يكون ، وليس بما يراه أو يعرفه حقيقة(١٩) .

وفى قصيدة « الخيط المشدود فى شجرة السرو » لنازك الملائكة يبدو وجه آخر لما يمكن أن يقدمه « اللاوعى » المعاصر من رموز . وفيها حاولت الشاعرة رسم صورة للانفعالات والخواطر التى اعترت شابا فوجىء بنبأ موت حبيبته ، وقد كان أول ما وقعت عليه عيناه اثر سماعه هذا النبأ المثير خيط كان مشدودا فى شجرة سرو ، فانشغل العقل المصدوم بالتفكير فيه ، وبقى منشغلا حتى عاد اليه وعيه وأدرك فداحة المأساة التى نزلت به .. فعقدة القصيدة تعتمد ـ كما تصرح الشاعرة نفسها(٢٠) ـ على الحالة التى تعترى انسانا يتلقى نبأ مثيرا فاجعا لا يتوقعه ، فهو اذ ذاك يصاب بشرود عميق ، ويبدو انه لم يسمع النبأ ، ويتلفت حوله فتتعلق عيناه بأول

---

(١٨) أنظر سمات الاخراج فى الأحلام من تكثيف ونقل ، وقارنها بعملية الرمز الفنى : سيجموند فرويد : محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى ـ ترجمة : د : أحمد عزت راجح ـ ص ١٨٣ ـ ١٨٧ .

(١٩) أنظر هذه القصيدة فى ديوانه « المعبد الغريق » ـ ص ١٧ ـ ٢٣ .

(٢٠) أنظر مقدمة الشاعرة لديوانها « شظايا ورماد » ص ١٥ وأنظر القصيدة ذاتها ص ١٦٣ وما بعدها .

شيء تصادفانه فيغرق في التفكير فيه ، وقـــد كان « الخيط المشدود » في القصيدة المذكورة ـ رغم تفاهته في الظاهر ـ هو المحور الذى ارتكزت عليه خواطر الشاب المفجوع • وتنبع قيمته الرمزية من أن الشاعرة إعتمدت عليه في الايحاء بحالة من الذهول البــالغ يضيق عن بسطها الأسلوب التقريرى المألوف •

واذا كان « الخيط المشدود في شجرة السرو » نموذجا لتبادل مراكز الأهمية في بعض الرموز النفسية ـ كما تتبادل هـــــذه المراكز في بعض الأحلام ـ حيث تعلق الذهن المصدوم بموضوع هين القيمة بدلا من الاهتمام بالمأساة الحقيقية ، فان قصيدة « الحزان الأكبر »(٢١) لعمر أبى ريشة تكشف عن موقع آخر من مواقع التشابه بين الرمز والحلم ، هو القنـــاعة من الرمز بأبرز عناصره ، والاكتفاء بهذه العناصر عن التصريح بما وراءها من مشــاعر كامنة ، فقد رأى الشاعر في « مدريد » حسناء أحس على التو بأنه قد عاش مع عينيها الوحشيتين في عصر من العصور الغابرة ، وبدلا من البوح بهـــذا الشعور الغريب ، راح عقله الباطن ـ هذا الحزان الأكبر ـ يقذف اثر ذلك الشعور الخفى بالكلمات التالية : النيل ، المعبد ، الكهان :

عينـــاك ســــوداوان وحشيتان
أقرأ في طرفيهمـــا عمرى
فكم طوانى في مداه الزمان
وما طوت نجواهـــا صبرى
فهـــذه ليلتنـــا الحـــالية
عادت بأشتات المنى الغالية
ليلة نام النيـــل مفترا
محتضـــنا حسناءه البـــكرا
وزمر الحســـان
في رقصها الفتـــان
تواكب الألحـــان
بالصنج والمزهـــر
والنـــد والعنبر
وخلفهـــا الـــكهان

---

(٢١) عمر أبو ريشة : مختارات ص ١٩٥ ـ ١٩٨ •

والمعبد الأكبر
ونحن : هل تذكرين ؟
كيف انسللنا
كيف شفينا الحنين
وما سألنا ؟

فالعينان الوحشيتان تذكران المتلقى بعوالم بدائية غابرة ، والنيل والحسناء والصنج والمزهر والكهان والمعبد تومىء الى تقاليد فرعونية كان فيها المصريون يتقربون الى النيل كل عام بعروس عذراء اعترافا بفضله واستدرارا لفيضه • وقد رمى الشاعر بنثر هذه الايماءات فى القصيدة نثرا غير مفصل ولا مرتب ، الى خلق مناخ خرافى شبيه بذلك الذى أحس انه عاش فيه من قبل هو وصاحبته •

وربما دلت اشارة « أبى ريشة » الى تلك الطقوس الفرعونية الموغلة فى القدم على أن امتياح الشاعر المعاصر من واقع الحياة النفسية الباطنية لم يقتصر على ما يسمى باللاوعى أو اللاشعور الفردى ، بل تعداه الى اللاشعور الجماعى ، وهو ـ كما يقرر « يانج » ـ رواسب باقية فى النفس منذ آلاف السنين على شكل أساطير وخرافات تمثل الموقف النفسى الأزلى للانسان ازاء أحداث الطبيعة وماجرياتها ، وقد انتقلت الينا هذه الآثار مجتمعة فيما يسمى باللاشعور الجمعى ، والفنان الأصيل يطلع عليها بالحدس فلا يلبث أن يسقطها فى رموز(٢٢) •

واللاشعور الجماعى بهذا الاعتبار مستودع تتوارثه الأجيال ، فيه جماع التجارب الانسانية التى انحدرت الينا من أسلافنا البدائيين عابرة نفوس الآباء والأجداد • وهو متحد لدى الأفراد جميعا بغض النظر عن حدود المجتمعات ، ومن هنا كان انعطاف الشاعر المعاصر اليه واستمداده منه ، بوصفه اللغة المشتركة للنفس البشرية •

والأسطورة هى الشكل الرئيسى الذى تتجلى فيه رواسب اللاشعور الجماعى ، وهى ـ كما سبق أن أشرنا ـ الجزء الناطق فى الشعائر البدائية أو القصة التى تجرى هذه الشعائر وفقا لها ، وقد أدت بالنسبة للانسان

---

(٢٢) انظر لنظرية اللاشعور الجماعى عند « يانج » د : مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة ص ١٨٧ ـ ١٩١ •

الأول وظيفة مزدوجة ، فقد كانت ـ من ناحية ـ محاولة لتعليل الوجــود وتفسيره ، كما كانت ـ من ناحية أخرى ـ تعبيرات رمزية تعكس ما يجرى فى أعماق النفس البشرية فى مقابل أحداث الطبيعة الخارجية · وقد حاول بعض الباحثين فى الدراسات الانثروبولوجية قصر الأسطورة على احــدى هاتين الغايتين ، مع أن الفصل بينهما تحكم لا مسوغ له ، لأن موقف الانسان بازاء ظاهرة كونية ما لا يخلو من محاولة لتعليلها ، وهذا لا يمنعه بطبيعة الحال من التعبير أسطوريا عن وقع هذه الظاهرة فى نفسه ، بل ان تعليله لها هو فى الوقت عينه جزء من احساسه بها ، وتعبير غير مباشر عن صداها فى ذاته(٢٣) ·

وبعد أن قام العلم الحديث بالكشف عن كثير من القوانين الطبيعية التى تحكم الوجود ، أصبحت الأسطورة بمعناها التقليدى غير ذات غاية ، ومن هنا برزت الحاجة الى توظيفها من جديد على المستوى الفنى ، باعتبارها بناء رمزيا يمكن أن يشف عن ايماءات معاصرة ، ولعل الفضــل الأول فى ذلك يعود الى الموسيقى الألمانى « فاجنر » ثم الى التيار الرومانتيكى الجرمانى الذى حاول بعث الحياة فى الأساطير القــديمة ، وبهما معـا تأثر رواد النظرية الرمزية فى الشعر الفرنسى(٢٤) ·

وقد فطن بعض من حاولوا الرمزية فى شعرنا الحديث الى أهمية هـذا الجانب الفنى فى التراث الأسطورى ، غير أن جهودهم فى البداية لم تتجاوز أحد أمرين : اما استخدام الأسطورة اطارا مسرحيا يبرهن به الكاتب عـلى قضية يريد تقريرها كما صنع « ســعيد عقل » فى مسرحيته الشــعرية « قدموس » ، وفيها يستغل أسطورة اغريقية قديمة تقول انه لمـا اختطف « زوش » كبير الآلهة « أورب » بنت ملك صيدون لحق بها « قدموس » الى بلاد الأغارقة يسترد أخته ، وفى « البيوسى » قتل تنينا كان قد فتك باثنين

---

(٢٣) ممن لمح الوظيفة التعليلية فى الأسطورة « أوستن ورين » و « رينيه ويلك » فى Theory of Literature, P. 195 - 196.

ومن قصرها على التعبير الرمزى عن النفس فى مقابل الطبيعة ـ مصطفى سويف المرجع الأسبق ص ١٩٠ ·

(٢٤) أنظر : A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 287.

ولا ريب أن الرمزيين فوق ذلك قد أفادوا ـ فى هذا الصــدد ـ من تيــار الاالليجورى allergory فى الشعر الفرنسى خلال القرن التاسع عشر ، ومن اعلامه « ليتى » و « هوجو » و « دى ليل » و « بودلير » ـ أنظر المرجع المذكور ـ الصفحة نفسها ·

من رجاله ، وبأمر آلهة الحكمة بذر أضراسه فى الأرض فأنبتت رجالا شاكى السلاح ، اقتتلوا الا خمسة أصبحوا فيما بعد نبلاء « ثيبا » أولى مدن مئة واحدى سوف يبنيها « قدموس » • وأورب هى التى أعطت الغرب اسمها ، كما أعطاه قدموس حروف الهجاء : أداة المعرفة(٢٥) •

ولم يرد الشاعر من هذه الأسطورة أكثر من تمجيد بلاده والبرهنة على مهمتها الانسانية التى نهضت بها من قديم ، حيث كان « قدموس » اللبنانى رسول حضارة وبناء الى الغرب قبل أن يعرف الأخير معنى الحضارة والبناء ، وتلك فكرة لم يبخل المؤلف بتأكيدها صراحة فى مواطن شتى من تلك المسرحية الشعرية ، التي يمكن اعتبارها ـ من الناحية الدرامية ـ قصيدة مطولة ، اطارها الأسطورى لا يشف عن ايحاءات رمزية ذات قيمة ، فضلا عن مجافاتها لأصول المسرح الرمزى ، لافتقارها الى التجريد الكلى ، واعتمادها على الحركة المنطقية ، والحوار البرهانى العقلى فى كثير من الأحيان(٢٦) •

أما الشكل الاخر الذى تجلت فيه بدايات الممارسة الأسطورية فى شعرنا الحديث فهو الاشارة الى الأسطورة من خلال القصيدة اشارة عابرة ، أو جعلها طرفا فى احدى الصور الشعرية ، بغية ايضاح فكرة أو تأكيدها بالتماس أثر أو واقعة أسطورية تضاف الى الصورة اضافة خارجية ، كما يصنع « سعيد عقل » فى قصيدته « حب » حيث يغالى فى جمال صاحبته فيقول :

آن ارتميت فوق زندى أمس
آن تظن بكرت على التلال الشمس
واندلق الزهر شذا ومال
عنقا ، أقول « بحت من دلال
بما عرى الجمال
آن ارتميت فوق زندى أمس »
ما العز ؟ ما القبب !
ما روعة العاج انسكب ؟
ما المعبد ؟
فيه « لحيرام » يد(٢٧)

---

(٢٥) سعيد عقل : قدموس ـ الطبقة الأولى سنة ١٩٤٤ (منشورات قدموس ـ بيروت) ص ١٩ •

(٢٦) انظر على سبيل المثال صفحات : ٣٣ ، ٥٧ ، ٥٨ ، من تلك المسرحية لتلاحظ ما فيها من نبرة خطابية عالية •

(٢٧) من قصيدة « حب » فى ديوان : أجمل منك ؟ لا ـ ص ٢٤ •

و « حيرام » الذى يشير اليه الشاعر هو المهندس الصورى الذى تحكى الأسطورة انه بني هيكل سليمان فأبدع بناءه ، وهو يريد أن يقول ان جمال صاحبته بلغ من دقة التكوين ما يربو على ما فى معبد سليمان من روعـة التصميم واكتمال العمارة ومن ثم لم تؤد الأسطورة فى هذا المقام أكثر مما يؤديه المشبه فى التشبيه المعكوس الذى يقصد به الى تأكيد حظ المشبه به من وجه الشبه عن طريق المبالغة ٠

غير ان الرعيل الجديد من شعرائنا الشبان ، متأثرا بما خلقته الحرب الثانية من تواصل عميق بين الآداب العـالمية ، استطاع أن يكتشف فى الأسطورة قيما فنية تتجاوز ما لاحظناه سابقا من جعلهـا طرفا تشبيهيا أو اطارا تتحرك أحداثه وشخصياته للتدليل على فكرة ما ، وعلى أقلامهم أصبح الجوهرى فى الأسطورة هو دوافعها الأساسية وليس ما فيها من تفصيلات وأحداث ثانوية ، فالشاعر لا تعنيه الأسطورة الا بقدر ما يتخذ من موقفهـا العام رمزا لموقف عصرى يشبهه نوعا من المشابهة ، وهى لا يمكن أن تنهض بهذه الغاية الا اذا أصبحت لبنة عضوية فى بناء القصيدة الحى ، ولم تكن مجرد اضافة خارجية يلجأ اليها الشاعر لتزيين الصورة أو المبالغة فى تقرير الفكرة ٠

وبعبارة موجزة يمكن القول بأن الأسطورة على يد الشاعر الحديث قد انتقلت — أو ينبغى أن تنتقل — من طور الاستعارة التى تتبادل فيهـا الشخصيات والأحداث تبادلا محدود الدلالة الى طور آخر ، هو توظيفها داخل بنية القصيدة مع ضرورة فنية تدفع الى استخدامها ، وفى تلك الحالة قد يلجأ الشاعر الى تفتيت اطار الأسطورة ويعيد صياغتها من جديد بما يتفق وواقع تجربته الشعرية ، أو قد يلجأ الى تلخيصها وطرح هوامشها وتقريراتهـا مكتفيا بالدافع الأساسى فيها ، كما صنع « بدر شاكر السياب » فى قصيدة له بعنوان « أم البروم » وهو اسم لمقبرة أصبحت جزءا من المدينة ، والشاعر يدهش أن تنتهك حرمة الموتى على هذا النحو ، فالمفروض أن يترك الأحياء دورهم للموتى لا أن يترك الموتى قبورهم ليمرح الأحياء فيها :

ولكن لم أر الأموات قبل ثراك يجليهـا

مجون مدينة ، وغناء راقصة ، وخمـار

يقول رفيقى السكران : دعها تأكل الموتى
مدينتنا لتكبر ، تحضن الأحياء ، تسقينا
شرابا من حدائق « برسفون » ، تعلنا حتى
تدور جماجم الأموات من سكر مشى فينا(٢٨)

فالشاعر يلخص باشارته الى « برسفون » أسطورة يونانية تقول ان « بلوتو » سيد العالم السفلى – عالم الموتى – اختطف برسفون ابنة آلهة الخصب اليونانية فصارت تعيش معه هناك • وقد تغاضى الشاعر عن كثير من تفصيلات الأسطورة لأن ما يعنيه منها هو أن برسفون – التى اختطفت فى الأصل من عالم الأحياء – أصبحت تعايش الموتى ، وذلك موقف فيه من المفارقة بقدر ما فى موقف مواطنى الشاعر حين قبلوا أن يعيشوا فوق جماجم موتاهم ، وقد استغل هو الدلالة الرمزية فى الموقف الأول وربطها بالموقف المعاصر مكتفيا من هيكل الأسطورة بأبرز عناصره ، وهى « برسفون » التى تثير فينا كلما ذكرت احساسا بالمفارقة التى تتولد من اقتران الحياة بالموت ، والموتى بالأحياء ، وهذه المفارقة تمثل الباعث الرئيسى الذى يحرك الأسطورة وهو أولا وآخرا غاية الشاعر منها •

غير أن الافراط فى استخدام الأسطورة شعريا واعتبارها مجرد واجهة تعكس عمق ثقافة الشاعر وشمولها ، قد أدى – وكان لابد أن يؤدى – الى مزالق فنية كان شعراؤنا أحرياء بالتنبه لها لو حل التأثر الرشيد محل الاحتذاء المطلق • ومن هذه المزالق ما يتعلق بالبيئة الشعرية التى تستنبت فيها الأسطورة ، فبعض شعرائنا يزج بها فى العمل الشعرى دون صلة عضوية تشدها اليه ، حتى لقد استساغ أحد الشعراء – صلاح عبد الصبور – أن يقول على لسان صبى صغير يتحدث عن أبيه « وأبى يثنى ذراعه كهرقل »(٢٩) غير ناظر فيما اذا كانت الصورة تحتاج الى مثل هذا التشبيه الأسطورى ، وما اذا كان ممكنا أن يرد على لسان صبى مصرى صغير ، فالمفروض – ما دام الشاعر قد اختار للقصيدة أن تدور على لسان شخصية تعتبر معادلا لأفكاره وعواطفه – أن يوائم بين طبيعة هذه الشخصية وما تقوله ، وأن يبلغ بهذه المواءمة الى مداها •

ومن المزالق ما يتعلق بجوهر التجربة العصرية التى تتحملها

---

(٢٨) من ديوانه « المعبد الغريق » ص ٢٥ – ٢٦ •
(٢٩) صلاح عبد الصبور : الناس فى بلادى ص ٥٦ •

الأسطورة ، فنمو النزعة المادية فى الحضارة الغربية ، وافتقارها الى نمو مماثل فى القيم الروحية ، دفع بعض الشعراء الأوربيين ـ نعنى بالذات ت. س اليوت وازرا باوند ـ الى التركيز على الدلالة الرمزية فى الأسطورة للايحاء بعقم هذه الحضارة وجفافها ، ولاشعار المتلقى بوحدة التراث الحضارى على اختلاف مراحله الزمنية قديما وحديثا ، اذ لم يتغير منه ـ فيما يرون ـ الا الشكل .

وقد استعان عديد من شعرائنا بالنتائج النهائية التى وصل اليها هؤلاء الشعراء ولم يرجعوا الى المصادر التى استقوا منها ، والتى يمكن أن تؤدى بهم الى نتائج مخالفة ، فالأسطورة مادة غفل مطروحة أمام الشعراء ، ولكل منهم أن يتلقاها بادراك جديد يوائم تجربته الذاتية والقومية ، فاذا كان « اليوت » قد انتهى فى قصيدته الذائعة « الأرض الخراب » الى أن الحضارة العصرية حضارة مجدبة وفاسدة ، وان كوة الأمل الوحيدة هى فى اطراح مشاكل الجسد والعودة الى روحانية الكاثوليكية ، فليس معنى هذا أن يلتزم شعراؤنا ـ وقد التزم بعضهم فعلا ـ بما وصل اليه ، لأن الجو النفسى والحضارى فى شرقنا بعيد عن أن ينسجم مع النقل الحرفى لمشاكل الحضارة الغربية ، وهكذا صدمنا ـ على حد تعبير أحد الدارسين ـ ببروميثيوس وسيزيف وتموز وعشتار ممسوخين فى معظم القصائد العربية ، حيث وضعوا كلافتات لعرض العضلات الثقافية بدون أن تكون هناك تجربة أصيلة تربط الاسم المذكور بحنايا القصيدة »(٣٠) .

وقريب من استنباط القيم الرمزية فى الأسطورة محاولة الشاعر العربى المعاصر الالتحام بالتراث القومى والعالمى ، والاستمداد منه ، سواء بالاشارة اليه ، أو الاقتباس منه ، أو استغلال بعض اصطلاحاته ونماذجه ، شريطة أن يتم ذلك جميعه بطريقة رمزية ، بأن يشف النموذج أو الواقعة

---

(٣٠) محيى الدين محمد : الرموز عند بدر شاكر السياب ـ مقال بمجلة المجلة ـ يوليو سنة ١٩٦٣ م ص ٨٨ ، والرموز التى ذكرها مقتطفة من قصائد الشاعر العراقى بدر شاكر السياب ـ وهو أبرز من استخدم الأسطورة من شعرائنا بكل ما فى هذا الاستخدام من حسنات ومساوىء ـ انظر نماذج لاقحامه الاسطورة على العمل الشعرى فى قصيدتيه : « مرثية الآلهة » و « المومس العمياء » (أنشودة المطر ص ٤١ ـ ٤٥ ، ص ١٩٧ وما بعدها) حيث يجعل من شخصيات اسطورية « كميدوز » ، « واوديب » ، « ونرسيس » ، و « جوكست » ، و « أبولو » مجرد أطراف تشبيهية او بدائل مجازية للتعبير المباشر ، وعلى كثرة ما فى القصيدتين من اشارات اسطورية فان غالبيتها لا ترتبط عضويا بالبناء الشعرى .

التراثية المقتبسة عن مشاعر وأفكار ذاتية أو انسانية عامة ٠

وقد بدأ هذا على شكل جهود فردية نرى صورة منها فى استخدام بشر فارس » بعض إيماءات التراث الصوفى فى الاشارة الى ما وراء الحس من معان لطيفة مبهمة ، وقد ساعده على ذلك أن تجربته فى استبطان المحسوس تشبه فى مثاليتها وما تقتضيه من مكابدة طبيعة التجربة الصوفية٠ وقصيدته « الى فتاة »(٣١) نموذج لهذا المزج الفنى بين الجانبين ، فهى محاولة للوصول الى ما وراء المحسوس بوسائل المتصوفة :

بصرينى يا « وضوح » ثروة القطب الخطير
أنا فى وهج الفتوح يقظ ، لكن حسير
خف بى كشف طموح وكبا فهم كسير
فسرت فوحات روح فى غيابات الضمير
لمحات قد تبوح بخفيات الأثير
ويه جودى بالشروح يسرى أنس الغرير

فوضوح ــ كما سبق أن أشرنا فى مكانه ــ رمز الروح الهادية الى عالم المجردات المحضة ، والقطب والفتوح و « الكشف » و « الانس » رموز يستغل الشاعر ما فيها من اشعاعات صوفية للايحاء بجو يشبه ما يعانيه المتصوف من شوق الى الوصول ، وعجز عن الادراك العقلى الواضح لما من شأنه الغموض ، وما يكتفى فيه باللمحة العابرة عن الشرح والتقرير ٠ فالمصطلحات الصوفية المذكورة لا تعنى مدلولها الصوفى وحسب ، بل تشير الى مجاهدة الشاعر بحثا عن المثال أو الحقيقة المطلقة التى ترتد اليها ظواهر الوجود ، والتى يشترك فى طلبها الفنان والصوفى ، كل بطريقته الخاصة ٠

ثم تتحول هذه المحاولات الفردية فى التراث الى ظاهرة منهجية واعية ، تأثر فيها شعراؤنا المعاصرون بالآداب الأوروبية ، وبخاصة شعر « ت٠ س اليوت » ونظريته فى استغلال الموروث أو التقاليد الشعرية Traditions فهذه التقاليد أشبه بلهيب متصل قد يبدو للمرء انه خبا بعض الوقت ، ولكنه فى الواقع يظل كامنا لا مفقودا ، وهى تمارس توجيها غير منظور فى

---

(٣١) نشرت القصيدة فى الكاتب المصرى ــ مارس سنة ١٩٤٧ م (مجلد ٥ عدد ١٨) ص ٢٤٧ ــ وانظر له كذلك من نماذج استغلال ايماءات التراث الصوفى ــ قصيدة « وحى » بالكاتب المصرى ــ مايو سنة ١٩٤٦ م (مجلد ٢ عدد ٨) ص ٦٠١ ٠

الشاعر الحديث ، الذى يتأثر بها بمثل ما يؤثر فيها ويضيف اليها ، وفى هذا يقول اليوت : « خير أجزاء القصيدة ، بل وأكثرها تميزا ، تلك التى تؤكد فيها آثار أسلافه الموتى من الشعراء خلودها فى أقوى صورة »(٣٢) ، وذلك — فيما يرى — هو مفهوم الحس التاريخى الذى ينبغى أن يتزود به الشاعر ، والذى لا يتضمن ادراك مضى الماضى فحسب ، بل ادراك حاضره كذلك ، فهو حس بما وراء الزمن ، وبالزمن ، وبهما معاً متحدين(٣٣) . وقد كان لهذه النظرة وأمثالها صدى عميق فى الشعر العربى المعاصر ، اذ كشفت للشعراء عن مصادر للرمز كانت غائبة عنهم على الرغم من وجـــودها بين أيديهم ، ووصلت حاضر الشعر بماضيه ، ولم تقصر معنى التراث على المأثور من عيون الشعر القديم ، بل فهمت التراث بمعناه الواسع ، فهـو التراث الدينى الذى استمد منه « بدر شاكر السياب » بعض رموزه ، وبخاصة فى قصيدته « مدينـــة السندباد » حيث تتردد على امتداد القصـــيدة رموز « كالعازر » و « حواء » و « البراق » و « المسيح » و « يهوذا » ، يستقيها الشاعر من التراثين الاســلامى والمسيحى لتشير الى مواقف وشخصـيات معاصرة(٣٤) . ثم هو التراث الصوفى الذى استعار منه «صلاح عبد الصبور»

---

(٣٢) من عبارات اليوت فى « مقالات مختارة Selected Essays » انظر روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة ص ٢٥ .

(٣٣) انظر كذلك لمفهوم الحس التاريخى عند اليوت . ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ج ١ ص ١٤٢ — ١٤٤ . وقد تأثر اليوت فى هذه النظرية نوعا من التأثر « بملارميه » — يقول اليوت على لسان الشبح الذى يظهر فى آخر « الرباعيات الاربع » : لقد كان الكلام موضع غايتنا ، وقد اضطرنا الكلام الى أن نمحص لهجة القبيلة ونحث العقل ليتبصر الماضى ويستشرف المســتقبل » . فقوله « لنمحص لهجـــة القبيلة » مترجم عن « مالارميه » اقتبسه « اليوت » ليصور أن التراث الشعرى هو أغلى ممتلكات الشاعر التى يجب أن يحافظ عليها . راجع : اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه — ص ٢٤ .

(٣٤) ديوان انشودة المطر ص ١٥٠ — ١٥٩ — وأنظر له كذلك من نماذج استغلال التراث الدينى قصيدتيه « العودة لجيكور » (ص ١٠٨ — ١١٥) ، « المسيح بعد الصلب » (ص ١٤٥ — ١٤٩) . وتبريز السياب « فى استغلال التراث الدينى لا يمنع افادة غيره منه — أنظر مثلا قول الشاعر « صلاح عبد الصبور » لصديقته :

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتى يعقوب
أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب
الســـاق للكســـيح
العـــين للضـــرير
هنـــاءة الفؤاد للمكروب
المقعدون الضائعون التائهون يفرحون
كمثلما فرحت بالخطاب يا مسيحى الصغير .

بعض نماذجه الرمزية وانطقها بأفكاره ومشاعره تجاه الإنسان والحضارة الحديثة ، وهو ما تؤكده نظرة الى قصيدته « مذكرات الصوفى بشر الحافى » ، حيث نحس بأن أزمة « بشر » فى افتقاره الى اليقين وشعوره بعبثية الحياةوفساد الطبيعة البشرية ، هى بعينها أزمة الشاعر أو المثقف العصرى جملة(٣٥) . ولا ريب أن ما يخالج المتصوف من عزوف عن الواقع اليومى وانفصام عن موكب الحياة من حوله شبيه بما تحسه الذات الشاعرة من برم بنفسها وبالوجود ، وهذا الشبه هو ما يجعل النماذج الصوفية أكثر طواعية فى يد من يريد استغلال ما فيها من قيم رمزية .

وأخيرا فان التراث – حسبما فهمه ومارسه الشاعر العربى الحديث – هو التراث الشعبى كما يتمثل فى حكايات السمر والتقاليد المحلية والنماذج الشعبية ، وهو كالأسطورة مظهر من مظاهر اللاشعور الجماعى وانعكاس له ، وتأتى أهميته الفنية من قدرته على التحدث الى الجماعة بما يعيش فى وجدانها العام ، اذ يلمس وترا مشتركا ما تكاد تحركه يد الشاعر حتى تهتز له مشاعر الآخرين – ينادى « السياب » قريته جيكور :

ردى الى الذى ضيعت من عمرى
أيام لهوى .. وركضى خلف افراس
تعدو من القصص الريفى والسمر
ردى أبا زيد ، لم يصحب من الناس
خلا على السفر
الا وما عاد . روى السندباد وقد ألقته فى جزر
يرتادها الرخ ريح ذات امراس(٣٦)

= فاشارته الى قميص يوسف الذى أرتد به الى يعقوب البصر ، والى معجزات عيسى التى تمثلت فى احياء الموتى وابراء المرضى – هذه الاشارة المزدوجة توحى بعمق ورحابة احساس الشاعر بتلك الصديقة ، حتى ان أبسط ما تسخو به عليه – رسالة رفيقة مثلا – يوقظ من مشاعره الراقدة ، ويبعث فيها من دفق الحياة ما لا تستطيعه الا معجزة – انظر ديوانه : الناس فى بلادى ص ١٠٧ .

(٣٥) القصيدة من ديوانه « أحلام الفارس القديم » ص ١١٢ وما بعدها ، وأنظر له كذلك نموذجا صوفيا آخر ذا دلالة رمزية ، هو الشيخ محيى الدين فى قصيدته « رسالة الى صديقة » (الناس فى بلادى ص ١٠٤ – ١٠٥) ، ويرمز به الشاعر الى الأوامر الدينية التى تصله بالسماء ، والتى يعتبر موت « الشيخ » نذيرا بانصرامها .

(٣٦) المعبد الغريق ص ١١١ – ١١٢ .

فتحس ان التراث الشعبى من خلال ذكريات الشاعر يحيـــا ويتحرك وتعدو أفراسه ويركض هو خلفها • ولقد يظن أن هذه الذكريات لا تتجاوز ما هو مألوف من حنين الانسان بطبيعته الى الماضى ، وان النموذجين الشعبيين اللذين اشار اليهما الشاعر ـ أبا زيد والسندباد ـ ليسا أكثر من تفصيل لمحتوى القصص الريفى الذى كان يسمعه فى أيامه الحوالى ، ولكنك حين تقرأ قوله بعد ذلك مباشرة :

جيكور لى عظـــامى ، وانفضى كفنى
عن طينه ، واغسلى بالجدول الجـارى
قلبى الذى كان شباكا على النـــار

لا يخالجك ريب ان أبا زيد ، الذى لم يعد بعد من غيبته ، وان السندباد الذى ألقت به الريح فى جزر منسية ، هما بعينهما الشاعر وقـد ألقى به المرض غريبا عن داره ، يقـــذفه مصح الى مصح ، ويرمى به بلد موحش الى آخر أشد وحشة ، وحيدا يعانى وطأة الألم الجسدى والذكريات معا •

وللتراث بهذا الاعتبار جانبان ، جانب الدلالة الحقيقية التى يشير اليها ظاهر النص ، وجانب رمزى يشف عنه ذلك النص اذا نظر اليه فى ضـــوء علاقته ببقية القصيدة ، ثم فى ضوء علاقته ببقية نتاج الشاعر ، وأخيرا فى ضوء علاقته بظروف حياته ومعالم شخصيته وأطوارها بوجه عام(٣٧) •

وقد كانت نظرية التراث فى مجملها اغناء للرؤيا الشعرية ، ووصـــلا حيا لحاضر الشاعر بماضيه ، ولكن ذلك لا يعنى التسليم بكل ما ترتب عليها من نتائج فى شعرنا المعاصر ، فاستغلال الموروث ينبغى أن يخضع لما يخضع له استغلال الأسطورة من مقاييس ، أولها : أن تكون ثمة علاقة عضوية بينه وبين القصيدة ، بأن تكون الحاجة اليه نابعة من داخل الموقف الشعرى ذاته كما لاحظنا فى النموذج السابق ، حيث كان تذكر الشاعر لنشأته الريفية الأولى مثيرا طبيعيا لما يحف بهذه النشأة من اسمار وخرافات استقطبتهـــا

---

(٣٧) انظر نماذج أخرى من استغلال « السياب » أيضـــا للتراث الشعبى فى قصـــيدته « مرثية جيكور » (أنشودة المطر ص ٩٣ وما بعدها) حيث يستعين ببعض التقاليد والأغنيات العراقية المحليـــة ، أما قصيدته « المومس العمياء » فتتردد فى بعض مقاطعهـا (ص ٢١٥ ـ ٢١٨) أصداء الأساطير والترانيم الشعبية ، ولكن استخدامها لا يرقى ـ من الوجهة الفنية ـ الى مستوى النموذج الذى نقلناه عنه آنفا •

اشارته الى أبى زيد والسندباد · وثانيها : أن يكون ثمة صلة سابقة من نوع ما بين المتلقى والرمز التراثى ، بأن لا يكون غريبا عنه غربة مطلقة ، حتى اذا ما ألمح اليه الشاعر أيقظ فى وجدان المتلقى هالة من الذكريات والمعانى المرتبطة به ·

والذى حدث أن بعض شعرائنا لم يحرص على مثل تلك العلاقة المزدوجة بين التراث والقصيدة أولا ، ثم بين التراث والمتلقى ثانيا ، بقدر ما حرص على اثقال العمل الشعرى باستعارات واقتباسات رمزية يستمدها مباشرة من التراث الأوروبى ، ومن الشعر الانجليزى بصفة خاصة ، مع ضعف احساس الوجدان العربى بمثل هذه الاستعارات الغريبة ، وجفاف ايحاءاتها بالنسبة له · وتستطيع أن تقرأ المقطوعة الأولى من قصيدة « للسياب » بعنوان « من رؤيا فوكاى » لترى ان عناية الشاعر برصف هذه الرموز الناضبة كانت أكثر من عنايته ببناء القصيدة ذاتها ، ففيها يشير الى احدى شخصيات مسرحية العاصفة « لشكسبير » ، ثم الى بعض رموز قصيدة « الأرض الخراب » لاليوت ، وفيها يقتبس كذلك بيتا من قصيدة للشاعر الأسبانى القتيل « فيديريكو جارثيا لوركا » ، ثم يستعير من الشاعرة الانجليزية « ايديث سيتويل » بعض رموز قصيدتها « ترنيمة السرير "Lullaby" » كما يقتبس منها سبعة أبيات كاملة ، ثم لا ينسى فى النهاية أن يختم هذه المقطوعة بنحو مما ختم به اليوت قصيدته المذكورة ، حين يقرن ـ عنينا السياب ـ بعض الشخصيات ، والحضارات المندثرة بأخرى أحدث منها ليوحى بفساد الانسان وزيف الحضارة التى لم يتطور منها ـ حسبما يرى ـ سوى الظاهر ، وأما الجوهر فما زال كما كان من قديم : صراع من أجل المال والمادة وتضحية من أجلهما بكل ما هو شريف من قيم الضمير والانسانية(٣٨) ·

---

(٣٨) موضوع القصيدة تصوير الآثار المروعة التى خلفتها القنبلة الذرية فى هيروشيما أيام الحرب الثانية ، أما المقطوعة الأولى منها ـ وهى محور حديثنا ـ فتحاول الايحاء بتلك الحقيقة : ان المادة كانت غاية ضحى من أجلها الانسان الاول ، وهى كذلك مبعث ما يراق اليوم من دماء الضحايا الأبرياء وفى الحالتين كان الانسان هو الجانى والمجنى عليه معا ـ أما ما نزعمه اليوم من تقدم حضارى فليس الا ثوبا خارجيا تتقنع به النزعة العدوانية فى الانسان : سيان جنكيز وكونفاى ، هابيل قابيل ، وبابل كشنفهاى » ـ انظر هذه القصيدة فى « أنشودة المطر » ص ٤٦ وما بعدها ـ وانظر نماذج أخرى من استغلال التراث الأوروبى فى قصيدته (المومس العمياء) (ص ١٩٧ ـ ٢٢٧) حيث يستمد بعض رموزه من التراث اليونانى ، ومن مسرحية فاوست للشاعر الألمانى « جوته » · أما قصيدته « الأسلحة والأطفال » فتستقى ـ فيما تستقى ـ من شكسبير : « روميو وجولييت » (ص ٢٢٥) وماكبث (ص ٢٧٥)، وكذلك من « ايديث سيتويل » (ص ٢٢٦) ·

وهكذا تتحول القصيدة الى حشد من الاشـــارات والرموز التى تكاد تكون مغلقة أمام الذاكرة العربية ، مما حدا بالشاعر الى أن يذيلها بهوامش مطولة وتقريرات نثرية تفسرها وتحدد مصادرها •

ان أهم وأغنى ما يستطيعه التراث بالنسبة لشعرنا الحديث ليس أن يصبح واجهة منطوقة للعمل الفنى تضاف اليه من الخارج رغبة فى التدليل على ثقافة الشاعر والمامه بالتيارات العصرية فى الأدب والفن ، بل أن يحسه الشاعر ، ويؤمن به ، بحيث يغدو جزءا من صميم تجربته الشعرية ، وعبيرا من الماضى يصافحك حين تطالع القصيدة فلا تدرى من أين مأتاه ، وذلك ما يمكن تسميته « التفكير بالتراث » ، وهو جانب وفق « اليوت » فى استنباطه وممارسته على نحـــو ما يظهر فى المقطوعة الثـــالثة من قصيدته « الأرض الخراب »(٣٩) ، هذا على حين وقف شعراؤنا من نظريته عند دلالتها الحرفية ، فحرموا أنفسهم حرية الحركة الذاتية داخل الاطار العام للنظرية •

واذا كان التراث قـــوة كامنة تربط عمل الشاعر بأعمال أسلافه ، باعتبار الانسان قيمة ثقافية ونفسية وثيقة الصلة بصور الماضى ونماذجه العليا ، فان حقائق الواقع تفوقه فاعلية وتأثيرا ، باعتبار هذه الحقائق أول ما تصادفه حواس الانسان ، وأبرز العوامل التى يحتك بها احتكاكا مباشرا • صحيح أن بعض تجارب شعرنا الحديث كا نميدانها الجانب اللاواعى فى حياتنا النفسية الفردية والجماعية ، غير أن هذا لم يحجب بصائر الشعراء عن رؤية الواقع الحى وتصوير انعكاساته الذاتية ، وهذا جانب آخر من جوانب المفارقة بين الرمزية فى مفهومها المذهبى ، ، والرمزية كما تجلت فى آثارنا الشعرية ، فالأولى كانت نمطا غيبيا من الشعر ارتكز على ما وراء الواقع وعرف فى المقام

---

(٣٩) يقول اليوت فى هذه المقطوعة : فى ساعة الشفق البنفسجية ، ساعة المساء والعودة المنهكة للمنزل ، تلك التى يعود فيها الملاح من البحر الى أهله تعود الكاتبة الى منزلها فى ميعاد الشاى ، تزيل أوانى افطارها التى تركتها فى الصباح ، وتشعل موقدها وتمد طعامها من العلب • ومن خلال النافذة علقت ملابسها مدلاة فى خطر لتجف وقد ألقت عليها لمساتها أشعة الشمس الغاربة » • ففى جو المنزل الفوضوى لمحة رومانسية ، وحديثه عن الشفق البنفسجى يذكرنا بأبيات « سافو » عن نجمة المساء ، وعودة الملاح صدى لقصيدة « ستيفنسون » « صلاة الأرواح Requien » ، بينما يذكرنا ارتباط النافذة بالخطر بأبيات فيها الاشارة نفسها « لكيتس » • وهكذا يرتكز الشاعر ارتكازا غير صريح عـــلى اخلاط من التراث تسرى فى شرايين القصيدة سريانا غير مرئى ، فتشعر أنه يفكر بالتراث وان لم ينطق به ـ انظر اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ١٠٥ ـ ١٠٦ •

الأول بما أضفاه من أهمية على نفس الشاعر والعنصر الموسيقى فى الفن(٤٠) أما الثانية فلم تحصر غايتها فى حقائق الوجود المجردة ـ باستثناء محاولات لبشر فارس وسعيد عقل وصلاح لبكى ـ ، ولم ترفض الواقع رفضا مطلقا ، بل نظرت اليه على ضوء ما يوحيه من معان انسانية ذاتيـــه أو اجتماعية ، فاذا كان الرمز بالنسبة للأولى رمزا للذات فى علاقتها بالمثال ، فهو للثانية رمز للذات المنفعلة بما يحوطها من ظواهر مادية واجتماعية .

فى ظل هذا التأويل الجديد لمفهوم الرمز الشعرى يمكن النظر الى بعض النماذج أو الموضوعات الشعرية المستمدة من الواقع الخارجى ، باعتبارها لوحات رمزية يخلطها الشاعر بنفسه حتى تنبض بالحياة والحركة ، وتتحول من أطارها المادى الجامد الى حيث تصبح شعورا أو فكرة ، وفى تلك الحالة قد يقنع المتلقى من القصيدة بظاهرها ، فيحسبها احدى التجارب الواقعية المحضة ، وقد يتدرج فى اكتشاف ايماءاتها الموحية ، فيظفر منها بما لم يظفر به سواه ، بل لقد يدرك منها ما لم يدركه صاحبها نفسه ، « فالذى يضع العقدة الحسابية ليس ـ أي بالضرورة ـ من يضع لها الحل الأمثل » ، كما يقول فاليرى(٤١) .

وبهذا المقياس يمكن لمن ينظر فى قصيدة للشاعر « أحمد عبد المعطى حجازى » بعنوان « سلة ليمون » أن يقف منها عند دلالتها الواقعية الضيقة ، ولكنه لا يستطيع أن يصادر حرية غيره فى اعتبارها صورة ترمز الى الشاعر ذاته ، فهو ريفى ينتمى بمشاعره وذكرياته الى القرية حتى بعد أن فارقها الى المدينة ، وحين تقع عينه على سلة ليمون فى يد صبى محزون الصوت يستجدى نظرات المارة الى بضاعته الكاسدة ، يثور فى وجدانه حنين كامن الى بيئته الأولى ، ويتذكر كيف جاء الى المدينة لأول مرة ، بقلب فيه من هذا الليمون غضارته ونداه ، ثم كيف ضغطت عليه حياة المدينة بأصابع لا ترحم ، وليل لا ينام ، وطرقات قيعانها من نار ، مثلما أذبلت طراوة ثمرات الليمون المسكين بأشعة شمسها المسنونة :

سلة ليمون غادرت القرية فى الفجر
كانت حتى هذا الوقت الملعون
خضراء منداة بالطل

---

(٤٠) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 12.

(٤١) كلمة فاليرى منقولة عن ـ انطون كرم : الرمزية ص ٧٧ .

سابحة فى أمواج الظـــل
كانت فى غفوتها الخضراء عروس الطير
أواه
من روعهـــا
أى يد جاعت قطفتها هذا الفجر
حملتها فى غبش الاصباح شوارع مختنقات مزدحمات
أقدام لا تتوقف ٠٠ ســـيارات
تمشى بحريق البنزين
مسكين يا ليمون
لا أحد يشمك يا ليمون
والشمس تجفف طلك يا ليمون
والولد الأسمر يجرى لا يلحق بالسيارات
عشرون بقرش
بالقرش الواحد عشرون(٤٢) ٠

فالصورة فى ظاهرها ترصد مشهدا من مشاهد الحيـــاة اليومية فى المدينة ، ولكن وضع هذه الصورة المركبة داخل الاطار العام لنتاج الشاعر ، وربطها به ، وملاحظة ما فيها من اشارات خاطفة الى الريف والمدينة ، وما يتخللها من تعاطف غير عادى بين الشاعر والليمون ٠ كل هذا يتخطى بها حدود الدلالة الظاهرية المحدودة ، الى مستوى آخر هو مستوى الايحـــاء الباطنى العميق ، حيث يرى الشاعر آلام رحلته المضنية ــ بدءا من القرية حتى المدينة ــ فى رحلة الهوان التى مرت بها ثمرات الليمون بعد اقتطافها ، فكلاهما ــ الشاعر والليمون ــ عانى وطأة الانتقـــال من البيئة الريفية فى القرية بكل ما تعنيه هذه البيئة من نقاء وفطرية وانسجام ، الى البيئة الحضرية فى المدينة ، بكل ما تمثله هذه البيئة من ازدحام وقلق وآلية لا مكان فيهـــا للتعاطف أو الاشفاق ٠ وكلاهما ــ كذلك ــ هان فى بيئته الجديدة حتى لم تعد له قيمة ، فالاول يصلى هجير المدينة ، ويفتقد فيها يدا تمتد بالصداقة والود ، والثانى تجفف الشمس طله وعبيره فلا يجد من يشمه ٠ وفى هذه الغربة المشتركة لا نعجب أن يبصر الشاعر فى سلة الليمون صورة لحياته الخاصة

---

(٤٢) القصيدة من ديوان الشاعر احمد عبد المعطى حجازى المسمى : « مدينة بلا قلب » (منشورات دار الآداب ــ بيروت سنة ١٩٥٩ م) ٠

وأن يتحدث عنها بنبرة الحسرة المشفقة ، فلا تدرى هل يتحدث عن الليمون حقيقة أو يتحدث عن نفسه(٤٣) ٠

* * *

تلك خلاصة موجزة لمراحل تشكيل الرمز الأدبى ومصادره فى الشعر العربى المعاصر ، أومأنا فيها بخاصة الى الطبيعة ، واللاوعى الفردى ، ثم بسطنا القول فى اللاوعى الجماعى كما تجلى فى الاسطورة والتراث ، لعلمنا بمدى ما يمكن أن يقدماه للشاعر المعاصر من قيم رمزية لا تحتاج منه أكثر من ملاحظة ما فيهما من دوافع أساسية motives يمكن أن تشير الى نظائر لها فى الحياة الحديثة ٠ ثم كان طبيعيا بعد ذلك أن نعرض للعناصر الواقعية فى بعض تجاربنا الشعرية ، وكيف أتيح استغلال هذه العناصر فى الايحاء بطرف من الهموم الذاتية والحضارية للشاعر ٠ ولئن كان الاهتمام بالواقع على هذا النحو جديدا اذا ما قيس بحرص الرمزيين على رد الواقع الى الذات ردا مطلقا ، فانه ــ على الأقل ــ ليس غريبا بالنسبة لبعض خلفاء الرمزية فى الآداب الأوروبية الذين حاولوا أحيانا ربط ذواتهم بقضايا العصر ، وان كان التفاتهم الى هذه القضايا منصبا بالدرجة الأولى على ما فيها من جوانب انسانية ، فحين كتب « ييتس » قصيدته « طيار ايرلندى يتنبـــأ بموته » كانت معالجته لهذا الموضوع العصرى نوعا من الاهتمام الانسانى المجرد بذلك الطيار الذى سيموت ويعرف أنه سيموت ، أما الطيران ذاته ، واما الطائرة باعتبارها احدى ايات التقدم الآلى ، فليست لهما ــ فيما يرى ــ قيمة(٤٤) ٠

بقى أن نشير الى ظاهرة غير هينة فى بناء الرمز العربى ، هى كثرة

---

(٤٣) أنظر نموذجا آخر للرموز المستمدة من الواقع والتى تحمل دلالة اجتماعية ــ مثلما حمل النموذج السابق دلالة ذاتية خاصة ــ قصيدة الشاعر نفسه المسماة « قصة الأميرة والفتى الذى يكلم المساء » (الآداب ــ مايو سنة ١٩٥٧ م ص ٤٠) وفيها يرمز الفتى الى الكادحين الذين لا يملكون الا عواطفهم النقية ، أما الأميرة فتشير الى بقايا الطبقة المترفة فى المجتمع ممن لا يزالون يعتقدون أن ثراء الانسان مقياس مواهبه ، ولكنهم يسترون هذه العقيدة المتخلفة بشعارات سياسية أو انسانية ليس لها من التقدمية الا الشكل ــ أنظر كذلك مقالا لرجاء النقاش بعنوان : « الرمز فى الشعر الجديد » (مجلة الشهر ــ فبراير سنة ١٩٥٩ ص ١٨ ــ ٢١ ، ١٠٦ ــ ١٠٨) ثم دراسة له فى شعر أحمد حجازى بعنوان « مدينة بلا قلب ، بين الشعر والحياة » (الآداب ــ فبراير سنه ١٩٥٩ م) وكذلك مقالا لمحيى الدين محمد بعنوان « مدينة بلا قلب نوستالجيا عتيقة (الآداب ــ يونيو سنة ١٩٥٩ م) ٠

Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 252.

دوران رموز بعينها على أقلام بعض الشعراء دون كبير اختلاف فى المواقف الشعرية التى تستخدم فيها ، مع أن الرمز داخل القصيدة كالكائن العضوى يحيا وينمو ويتحرك ، ويستمد قيمته من قدرته على العطاء التلقائى الحر غير المسبوق بمواضعة أو بما يشبه المواضعة ، فاذا كثر تداوله بالاشـــارة الى مضمون واحد فقد يعتريه ما يعترى الكائنات الحية من شيخوخة او موت ، فيضيق ايحاؤه بما ينتابه من ابتذال ، ويصبح أقرب الى الدلالة العرفية منه الى الاثارة النفسية ٠

« فالبلبل » بعذوبة صوته ورقة أنغامه ، موائم كل الموائمة لكى يرمز الى الشاعر الذى يخلق باللغة عالما من الايقاع المركب المثير ٠ ومن يطالع قصيدة « حسن كامل الصيرفى » المسماة « موت البلبل »(٤٥) لن يجـــد صعوبة فى ادراك هذه المواءمة الموحية ــ ولكنه اذا قرأ بعد ذلك قصيدة لعمر أبى ريشه بعنوان « بلبل »(٤٦) رمزا للمعنى ذاته ، فسوف لا يصادف ما صادفه فى الرمز الاول من تلقائية الايحاء وعفويته ، لان الشاعر الاسبق قد كشف له عن جوهر العلاقه بين الرمز والمرموز وأحاطه بوجوهها المختلفة ، فاذا أتيح له ــ فوق هذين ــ أن يقرأ قصيدة ثالثة «لسعيد عقل» بعنوان «موطن البلبل »(٤٧) ــ وهو هنا كذلك يرمز الى الشاعر ــ فان من العسير عليه أن يكتشف فى ذلك الرمز بعدا جديدا ذا قيمة يضيفه الى حصاده من الشاعرين الأولين ، بأستثناء بعض التفصيلات التى لا تطعن فى أساس الفكرة ، وهو أن الثلاثة جميعا قد اتخذوا من البلبل رمزا للشاعر ، فانطفأ اشـــعاعه ، وأصبح بمثابة العملة تمحى معالمها وتفقد دلالتها بكثرة الاستعمال ٠

* * *

---

(٤٥) من ديوانه « الالحان الضائعة » ص ٧٣ ــ ٧٤ ٠

(٤٦) من مجموعته الشعرية « مختارات » ص ٦٧ ــ ٦٩ ٠

(٤٧) من ديوانه « رندلى » ص ١٦ ، ويلاحظ أن الشاعرين الأولين يشتركان فى تصور البلبل وقد وقع فى يد الصياد ، أى يشتركان فى الرمز وفى الموقف الذى يستخدم فيه الرمز ٠ بينما يجعل « سعيد عقل » بلبله مهاجرا من عينى الحبيبة ، وان كان ثلاثتهم يتفقون فى مدلول الرمز ذاته ٠

(٢) الصورة الرمزية فى الشعر العربى المعاصر

حين قال بودلير : « الفنان الحق والشاعر الحق هو الذى لا يصور الا على حسب ما يرى وما يشعر ، فعليه أن يكون وفيا حقا لطبيعته هو ، ويجب أن يحذر حذره من الموت أن يستعير عيون كاتب آخر أو مشاعره مهما عظمت مكانته ، والا كان انتاجه الذى يقدمه الينا بالنسبة له ترهات لا حقائق »(٤٨) لم يكن بذلك يعبر عن رأى فردى وحسب ، بل كان يصدر عن نزعة عامة لدى رواد المذهب الرمزى فى حرصهم على تأكيد جانبى الاصالة والذاتية فى الصورة الشعرية ، وهو موقف تأثروا فيه بالفلسفة المثالية من ناحية ، كما كان من ناحية أخرى رد فعل طبيعيا للفلسفة الوضعية التى آمنت بالعلم ، وأهملت الحياة العاطفية فى حياة الفرد ، وردت الى التفكير العقلى مكانته ، ثم للنظرية البرناسية التى وقفت عند الصورة المرئية واللوحات التجسيمية الثابتة ، وطمرت شخصية الشاعر تحت غـــلاف من الظواهر الموضوعيــة الجامدة(٤٩) .

وقد سبق أن ألمحنا الى هذا المستوى الذاتى فى الصورة الرمزية عند حديثنا عن الخيال الرمزى(٥٠) ، وقد اتضح منه بخاصة أن الفارق بين الرمز والصورة الرمزية ليس فى نوعية كل منهما بقدر ما هو فى درجته من الايحاء والتجريد ، فكلاهما يبدأ من الواقع ليتجاوزه الى ما وراءه ، وكلاهما يعتمد على ما يلحظه الشاعر من شبه analogy بين الصورة وما تمثله ، والرمز وما يوحى به ، ولكن بينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية يبلغ الرمز درجة عالية من التجريد فيصبح طبيعة مستقلة لا علاقة بينها وبين الواقع الا وحدة الأثر النفسى ، وفى ظل هذه الحقيقة قد ترتقى الصورة بذاتية

---

(٤٨) من كلمات بودلير نقلا عن : د : محمد غنيمى هلال : فلسفة الصـــورة فى شعر الرومانتيكيين ، مقال بمجلة المجلة ـ أغسطس ١٩٥٩ م ص ٧٩ .

(٤٩) أنظر التمهيد الذى صدرنا به هذا البحث .

(٥٠) أنظر الخيال الرمزى ـ الفصل الثالث من الباب الأول .

تكوينها ورحابة ايحائها الى مشارف الرمز ، وقد يحدث العكس حين يصوغ الشاعر رموزه صياغة منطقية بغية تقرير فكرة أو استخلاص عبرة ، وهو ما رأينا طرفا من نماذجه فيما يسمى بالاستعارة أو الكناية الرمزية allegory وهو كذلك ما أشار اليه « أوستن وارين » و « رينيه ويلك » حين قررا أن الصورة قد تكون مجرد وسيلة مجازية ، ولكنها اذا استخدمت — عن وعى — بمستوييها الحقيقى وغير الحقيقى — أو الدلالى والرمزى — فانها تصبح رمزا بل وقد تغدو جزءا من نظام رمزى أو اسطورى(٥١) .

واذن فان حديثنا هنا عن الصورة ليس بالضرورة حديثا عن قسيم للرمز أو مقابل له ، بل هو بالاحرى استقطاب لخصائص الرمزية كما تجلت فى صوز الشعر العربى المعاصر ، وهى خصائص قد يقنع الشاعر بتطبيقها فى الصورة الجزئية ، أى فى العلاقات البسيطة بين مفردات التعبير وجمله ، وحينذاك يقصر عمله عن مستوى الرمز باعتباره صورة مركبة ، فليست الرمزية — كما سبق ان أشار ييتس — سمة للكلمات ، بل ولا لعلاقة كلمة بأخرى علاقة قائمة على التراسل الجزئى وانما ينتجها الأسلوب الرمزى(٥٢) .

اما حين تتخطى هذه الخصائص حدود العلاقات التعبيرية الجزئية لتشكل الأسلوب الرمزى أو الصورة المركبة ، فان الحديث عن الصورة آنذاك يصبح فى الوقت ذاته حديثا عن الرمز ، فهى الرمز وقد أصبح حقيقة فنية واقعة . واذا كانت الفقرة السابقة من هذه الدراسة قد تركزت حول مصادر الرمز ومجالاته المختلفة ، فان من الطبيعى أن نعرض هنا للصورة الفنية للرمز فى شعرنا المعاصر والى أى مدى توفرت لها أدوات المذهب ووسائله الايحائية .

١ — والصورة الرمزية — كما قدمنا — صورة ذاتية ، ولكنها ليست ذاتية بالمعنى الذى يفهمه ويمارسه الرومانتيكيون من معالجة حالات الذات ونزعاتها القريبة ، بل هى ذاتية بالمعنى الفلسفى ، أى من حيث هى نظرة مثالية ترد الوجود الى الذات وتراه فيها ، وتبحث عن الأطواء النفسية المستعصية على الدلالة اللغوية ، والتى يلجأ الشاعر فى الايحاء بها الى

---

(٥١) انظر : Austin Warren & René Wellek, Theory of Literature, P. 194.

(٥٢) انظر : ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة جـ ٢ ص ٩٧ .

تراسل(٥٣) معطيات الحواس على اختلافها ٠ فمن أبرز خصائص الصـــورة الرمزية أنها لم تقف عند تلك الحواجز الصفيقة بين مجالات الحساسية ، بل تركتها تتجاوب فى « وحدة مظلمة عميقة ، رحيبة كالليل وكالضوء » على حد تعبير « بودلير » ، فما دام المقصود فى العمل الشعرى أن ينقل أثر التجربة من نفس الى نفس ، وما دام بعض المدركات قادرا على أن ينقل الوقع الذاتى لمدرك آخر ، فان من الطبيعى أن يستعير الشاعر من مجال احدى الحواس ما يخلعه على معطيات حاسة أخرى ، اذا كان فى هذه الاستعارة ما يعين على الايحاء بمـــا يستعصى على التعبير الدلالى من دقائق النفس وأسرارها الكامنـــة ، فالنفس الانسانية فى جوهرها وحدة ترتد اليها وسائل الادراك على تعددها، وهى وحدة تلتقى بوحدة الوجود ، بحيث يمكن للأشياء ـ كما يقول بودلير ـ أن تفكر خلال الشاعر كما يفكر خلالها ، وذلك عندما تأخذه نشوة الأحلام ، فاذا بذاتيته قد أمحت لتختلط بما يحوطه من جلال الطبيعة(٥٤) ٠

ولا ريب أن شعرنا الحديث قد أفاد من هذه الوسيلة الرمزية فى تركيب الصورة الشعرية ، صحيح أن الشعر العربى فى أطواره التاريخية لم يعدم من تلك الوسيلة نموذجا هنا وآخر هناك ، وصحيح كذلك أن طرفا من هذه النماذج قد ورد على أقلام بعض المحافظين من شعرائنا ، حتى لنرى شاعرا عريقا كالأستاذ على الجارم يخلع على الأصـــوات ما هو من سمات الألوان ، فيصف النبرة بالسواد فى قوله :

أسوان تعـرفه اذا اختلط الدجى　　　بالنبرة السـوداء فى أناته(٥٥)

غير أن أمثال هذه النماذج كانت من القلة بحيث لم تتعد طور الفلتات الفردية فتصبح ظاهرة شعرية ، فضلا عن أن أصحابها كانوا ينساقون اليها بوحى البديهة ، وليس عن ادراك فنى لأصولها ونتائجها فى العمل الشعرى ، ومن هنا كان تأثيرها محدودا ٠

ثم ان هذه الظاهرة لم تتجل فى شعرنا الحديث على نمط واحد ، بل تعددت أشكالها وتفاوتت فى درجاتها من التجريد بتفاوت ثقافات الشعراء

---

(٥٣) أنظر قصيدة « تراسل » فى : Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 6.
وأنظر كذلك عن الصورة الرمزية : د : محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث (ط ٣) ص ٤٢٥ وما بعدها ، الأدب المقارن (ط ٣) ص ٣٩٨ وما بعدها ٠

(٥٤) أنظر : د : محمد مندور : فى الميزان الجديد (ط ١) ص ٩٥ ـ ٩٦ ٠

(٥٥) ديوان الجارم جـ ١ (طبعة وزارة المعارف العمومية) ص ٥٨ ٠

ومدى تأثر كل منهم بالأسس العامة للمذهب ، فهى بالنسبة لمن حاولها ممن أسميناهم بشعراء « رمزية التعبير » ــ وجلهم من شعراء جماعة آبولو ــ طريقة ثانوية فى الأداء : قد ترد فى صورة وتغيب عن صورة عدة ، جزئية : يضيف فيها الشاعر موضوع حاسة الى موضوع حاسة أخرى اضافة مباشرة لا تنم عن تعقيد الرؤيا الشعرية أو شمولها • يخاطب الهمشرى نارنجته الذابلة قائلا :

أصبحت بعدك فى انقباض موحش ... وكأننى منه مساء شتاء
تشتشرف الاعطار فى آفاقها ... روحى اليك وراء كل فضاء
وترف فى دهليز كل أشعة ... قمراء أو ترنيمة بيضاء(٥٦)

فتحس أن الشاعر لم يصل بعد « بترنيمته البيضاء » الى تلك اللغة الشعرية التى تقع فى متناول جميع الحواس كما يقول « رامبو » ، لأن رؤياه بسيطه تحيل ما هو من خصائص الالوان الى الأصوات احالة مباشرة وسريعة ، فهى رؤيا جزئية لا تتجاوز الصورة المفردة الى الهيكل الصورى المركب وقد قنع فيها الشاعر بأن يخلع على الترنيمة المسموعة صفة بصرية هى البياض ، دون أن يمتد بالصورة أو يختط لها مجرى عميقا يوحى بأنها ممتدة فى نفسه وليست مجرد خاطرة عابرة ، بل انك لو تخطيت هذه الأبيات القليلة التى اقتبسناها ، فنظرت فى القصيدة نظرة شاملة لوجدت ما فيها من نماذج التراسل ــ على كثرتها ــ أمشاجا موزعة ، تخطف البصر بين الحين والآخر ، ولا تشف عما يشف عنه التراسل الرمزى ــ فى معناه المذهبى ــ من وحدة كلية •

وليست الجزئية كل خصائص التراسل الحسى فى شعرنا الحديث ، فبالاضافة الى ذلك لم تبلغ كثرة نماذجه درجة التصفية أو الامتزاج الكامل ، بل وردت على سبيل التشبيه أو المقارنة التى يحتفظ فيها كل عنصر من عناصر الصورة بذاتيته واستقلاله ، وقد يكون ذلك مع الحرص على أداة التشبيه ــ وهى بمثابة الحاجز الحصين بين طرفى الصورة ــ كقول « الصيرفى » :

---

(٥٦) من قصيدة « النارنجة الذابلة » لمحمد عبد المعطى الهمشرى ــ انظر : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثالثة) ص ٧ ــ ١١ •

(٥٧) انظر فقرة « لرامبو » عن اختلاط الحواس فى :
Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 225.

وفاء .. ما أعـــذب هذا النـــداء
كأنه اشـــعاع نجـــم أضـــاء
على حيارى فى الصـــحارى ظماء(٥٨)

وقول محمود حسن اسماعيل :

بالأمس نـــزلت ببســـتان غرسته أكـــف الأزمـــان
الزهـــر به يبدو حولى كأنـــين فـــوق الأغصـــان
ويتمتم ، لكن بأغـــان خلقت لنطـــير وللظـــل
ولحـــامل قيثـــار مثـــلى يستوعب ســـر الأكـــوان

أو مع التغاضى عنها كقوله فى « نهر النسيان » :

ونسيت النجوم وهى على الافق نشيد مبعثر الأوزان(٥٩) .

فاضافة ما هو من معطيات البصر – وهو الضوء – الى ما هو من معطيات السمع – وهو النداء – فى النموذج الاول ، واضافة الانين – وهو مسموع – الى الزهر – وهو موضوع لحاستى الشم والبصر – فى النموذج الثانى ، ثم تصور النجوم – وهى بعض المدركات البصرية – على أنها نشيد مبعثر الأوزان تلتقطه الأذن ، هذه الصور الثلاث مبينة على التراسل الحسى ، ولكنه تراسل لا يصل الى حد الامتزاج ، لأنه يقوم أساسا على التشبيه الظاهر أو الخفى ، والتشبيه لا يعنى التوافق التام بين الطرفين ، بل يعنى تماثلهما فى بعض الجوانب واختلافهما فى بعضها ، وهو يشى فى الوقت ذاته بأن ما بين عنصرى الصورة من تراسل ، انما هو تراسل شكلى لا يحقق تلك الوحدة التى أرادها « بيتس » بين معطيات الحواس المختلفة ، بحيث تصبح جميعا صوتا واحدا ، ولونا واحدا ، وشكلا واحدا ، وتثير انفعالا واحدا يصدر عن مثيرات عديدة متميزة ، ولكنه رغم ذلك انفعال واحد »(٦٠) . يمكن القول اذن بأن أثر التراسل الحسى فى تشكيل صور الشعر العربى المعاصر ، تجلى فى التعبير الجزئى أكثر مما تجلى فى التصوير ذاته ، وأنه يفتقـــد تلك الرؤيا

---

(٥٨) من قصيدة « وفاء » – ديوان « صدى ونور ودموع » ص ١٨٣ .

(٥٩) النموذجان عن ديوانه « اين المفر » ص ٦٦ ، ١٦٤ – انظر كذلك من نماذج التراسل التشبيهى صفحات ١٠٣ ، ١١٨ من ديوانه « اغانى الكوخ » .

(٦٠) انظر : Tindal, Forces in Modern British Literature, P. 267.

الشاملة التى ينهار عندها ما بين المدركات من حواجز طبيعية ، والتى تختلط فيها الحواس اختلاطا مركبا ، وهو أمر لم يتوفر الا لبعض شعرائنـــا ممن تأثروا بالنظرية الرمزية تأثرا عميقا ، وحتى هؤلاء لم يحرصوا بصفة دائمة على تصفية الصورة ، وان وفقوا أحيانا فى بنائها على التراســـل المركب ، تستخدم فيه الحواس أو بعضها على سبيل التبادل – يقول سعيد عقل عن « المجدلية » :

وتعرى خـــدان عن شفق رحب بهى الســـنا ، نقى التناجى
فى مدى سجعة اليمام تتاليه المغـــالى ، وفى مـــدى الابتهـــاج
أى بوح من عاشق لم يرجعه ، وأى ارتعـــاشة واختلاج !(٦١)

فهو يبدأ من مدرك بصرى هو لون الخدين الذى يشبه ضوء الشفق ، وهو يحس ازاء هذا اللون الشفقى بمثل ما يحسه ازاء الصوت العذب من صفاء غير محدود ، ولأنه يدرك أن وصف هذا الاحســـاس بطريق التقرير المباشر لا ينقل كل أبعاده ، ولأنه يؤمن كذلك بوحدة الأثر النفسى وان تعددت وسائله ، لم يجد غضاضة فى أن يضيف الى اللون ما هو من خصـــائص المسموعات ، وأن يخلع على شفق الخدين ما فى النجوى من نقـاء ، ولكنه يحس مرة أخرى بأنه لم يوح بكل ما أراد الايحاء به ، لأن النجوى ان أشعرت بالنقاء فان مداها محدود ، ومن ثم يضيف بعدا آخر الى أبعاد الصـــورة حين يسقط على لون الخدين ما فى سجع اليمام من تتال لا ينقطع ، ففى كليهما بوح ، وفى كليهما رحابة وامتداد ، ولا ريب أن تنمية الشاعر للصورة على هذا النحو ، وتعقبه لأوجه العلاقة الخفية بين معطيين من مجالين حسيين مختلفين ، آية على فرط احساسه بوحدة الوقع النفسى فى الحالتين ، وهو ما يضفى على الصورة جوا تجريديا غامضا .

ويقول فى القصيدة ذاتها عن المسيح :

مبدع قالت الجديد يـــداه ينثر الياسمين فى الكلمات

فتدرك لأول وهلة غرابة تشكيل الصورة ، وهى غرابة لا ترجع الى تعميق الرؤيا الشعرية والامتداد بها ، قدر ما ترجع الى جدة العلاقات بين طرفى التراسل ، فقد كثر وصف الصوت بما هو من خصائص المبصرات ،

---

(٦١) المجدلية (ط ٢) ص ٤٤ – ٤٥ .

ولكن قليلا ما تجد صورة يسند فيها القول الى اليدين ، فضلا عن أن الشطر الثانى من البيت يوقظ وحده فى المتلقى أربع حواس معا ، فنثر الياسمين خاصة من خصائص اللمس ، والياسمين نفسه بما يحمله من رائحة طيبة موضوع لحاسة الشم ، ثم هو من حيث لونه الناصع البياض مدرك بصرى ، أما الكلمات فموضوع سمعى ، واقامة التراسل بين الحواس الأربع يوحى بأن لكلمات المسيح فى وجدان الشاعر وقـــع الطيب ، وعذرية اللون الأبيض وصفاؤه ، وقيمة المادة التى يمكن تناولها ونثرها كما ينثر الياسمين(٦٢) ٠

وللألون فى نظرية التراسل أهمية خاصة سلفت الاشارة اليها خلال الحديث عن نظرية « الحروف الملونة » عند « رامبو » ، وفيها يربط كل صوت متحرك vowel بلون معين ونوع محدد من الاحساسات ، وهو ربط فردى محض ، فلكل منا مشاعره وذكرياته المرتبطة بلون ما ، وقليلا ما تتشابه هذه الذكريات والمشاعر ، غير أن هذا لا ينفى أن لبعض الألوان وقعا خاصا نابعا مما تقترن به فى عالم الواقع من عناصر وأشكال ، « وليس غريبا والحالة هذه ــ والمتحدث جويو ــ أن يلبس الراقصون الذين كانوا ينشدون الالياذة ثيابا حمراء تذكر بالمعارك الدامية التى يصفها الشاعر فى حين أن الذين كانوا ينشدون الأوديسة كانوا يرتدون أقمصة زرقاء ، وهو لون هادىء ، اشارة الى البحر الذى ضلت فيه سفينة « أوليس » مدة طويلة ، وقد لاحظ « فشنر » « أننا لا نستطيع أن نتصور مفستو فيليس ، هذا الشيطان الجهنمى مرتديا ثيابا زرقاء من لون السماء ، ولا أن نتصور راعيا ممن تصورهم قصائد الرعاة مرتديا معطفا أحمر ٠ ان بين الادراكات البصرية والأفكار انسجاما خفيا يدركه الشعراء ، ويراعونه فى كل ما ينظمون »(٦٣) ــ تأمل كيف تتعدد ألوان الأصداء فى احدى قصائد « السياب » بتعدد المعانى النفسية التى تشير اليهـــا :

هذى خطـــا الأحيـــاء بـين الحقـــول
فى جانب القبر الـــذى نحـــن فيــه
أصـــــــــداؤها الخضـــــــراء

---

(٦٢) النموذج من المصدر السابق ، وانظر للشاعر نموذجا آخر من القصيدة نفسها (ص ٧٧ ــ ٧٨) حيث يستعير للصوت والضوء ما هو من صفات السوائل : هينمات النسيم وقرقة الأضواء ، مسفوحة على الكائنات ٠

(٦٣) ج٠ م٠ جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ــ ترجمة سامى الدروبى ــ دار الفكر العربى ــ مصر ص ٦٥ ٠

تنهـــل فـــى داری
أوراق أزهـــار
من عالم الشمس الذى نشتهيه
أصـــداؤها البيضـــاء
يصدعن من حـــولی جليد الهـــواء
أصـــداؤها الحمـــراء
تنهـــل فـــى داری
شـــلال أنـــوار
فالنور فى شباك داری دماء(٦٤)

والأبيات من قصيدة بعنوان « رسالة من مقبرة » يوجه فيها الشاعر حديثه الى مجاهدى الجزائر قبل الاستقلال ، والمقبرة التى يعنيها هى الوطن العراقى الذى كان يعانى – قبل الثورة – وطأة المستبد وضغطه على الحرية ، والذى كان الشاعر فيه يكابد ما يكابده الموتى من ظلام ومحاصرة ، وتبلغه أصداء ثورة الجزائر فيرى فيها بشير الخلاص ، ليس للجزائر وحدها بـــل للعراق كذلك ، فهى أصداء خضراء تسرى منها الحياة فى أوصال الوطن العربى كله ، كما يسرى النماء فى شرايين الزهر ، وهى أصداء بيضاء يعلو فيها صوت الايمان بقيمة الانسان ، ويصدع فيها الحق السليب جدار العبودية ، ثم هى أصداء حمراء تمتزج فيها أنوار الحرية الهادرة بدماء الضحايا ، وهكذا تتعاقب الألوان بتعاقب الحالات أو المعانى النفسية التى يحسها الشاعر ، ويبتعث كل منها هالة من الارتباطات والظلال الناشئة من اقترانه فى الواقع بموضوع معين ، كاقتران الخضرة بالأزهار ، واقتران اللون الأحمر بمنظر الدم وما يثيره من احساسات عنيفة(٦٥) ٠

ولعله قد وضح من هذا التحليل المقارن لنظرية التراسل فى جانبيها المذهبى والتطبيقى ، أن شعراءنا ان أفادوا منها فيما يخص التعبير والصورة الجزئية فانهم لم يلتزموا بأصولها فى الفلسفة الجمالية للمذهب ، فالتراسل الحسى – فى مفهومه المذهبى – ليس الا انعكاسا لمبدأ رمزى أكثر شمولا ، هو

---

(٦٤) أنشودة المطر ص : ٨٠ – ٨١ ٠

(٦٥) انظر نموذجا آخر لاستيحاء الألوان – قصيدة للشاعر ذاته بعنوان « غارسيا لوركا » أنشودة المطر ص ٢٧ – ٢٨ ٠

النظر الى الوجود باعتباره وحدة تتنوع مظاهرها وأشكالها ، والخيال هو الذى يكشف ما بين هذه المظاهر من علاقات خفية ، ويستنبط منها دلالتها على تلك الوحدة المثالية(٦٦) ، هذا على حين قنع شعراؤنا من الفكرة بنتائجها وأسرف بعضهم على نفسه وفنه فأثقل القصيدة العربية بأنماط من التراسل الشكلى ، دون وعى دقيق بفلسفة النظرية ، وبلا اقتناع حقيقى بمضمون ما يقدمه ، أو حرص على مواءمته للبناء الكلى فى القصيدة ، وقد أدى هذا الاسراف بدوره الى اسراف مضاد من جانب بعض المحافظين من شعرائنا ، الذين رفضوا رفضا مطلقا مثل هذا التجديد فى التعبيرات الشعرية وسخروا منه ، « ومن الواضح ــ كما يقول الدكتور محمد مندور ــ أن مثل هذا النقل أو التبادل ــ يقصد تبادل الحواس ــ لا يجوز أن يرفض كلية ، كما لا يجوز بالبداهة أن نقبله كله . والمقياس فى الحكم عليه أوله هو النجاح أو الفشل فى تحقيق الهدف منه ، وهذا الهدف هو نقل الأثر من الشاعر أو الأديب الى القراء » والمهم « ألا يفتعل الشعراء مثل هذه التعابير لمجرد الرغبة فى التجديد، فالشعر ، والأدب عامة ، أساسه المكين هو صدق التجربة ، والاخلاص فى تبين أثرها فى نفس الأديب أو الشاعر ، ثم الاخلاص فى التماس أنجح الوسائل فى نقل هذا الأثر الى نفوس الغير ، وبهذا يتميز الرمز عن اللغز ، بل ويتميز أيضا عن الهذيان والكذب »(٦٧) .

٢ ــ وبتراسل معطيات الحواس فى الصورة الشعرية تتوارى بعض العلاقات الطبيعية التى تربط بين عناصر الواقع لتحل محلها علاقات أخرى مردها الى ذات الشاعر ، وهنا تتجلى خاصة أخرى من خصائص الصورة الرمزية ، فهى صورة تجريدية ، أو هى كما يقول صلاح لبكى « حالة نفسية حقيقية »(٦٨) ، وهى تبدأ من الواقع وتستمد منه ، ولكنها لا تبقى من هذا الواقع الا على مفرداته ، التى تعتبر فى تلك الحالة بمثابة المواد الغفل ، يقوم الشاعر بتنظيمها فى علاقات جديدة لا تنسخ الواقع ولا تحاكيه ، وهى

---

(٦٦) انظر الفصل الثانى من الباب الأول فى هذه الدراسة .

(٦٧) من كلمات للدكتور محمد مندور فى مقام الرد على الأستاذ « عزيز أباظة » ، الذى حمل فى مقدمة ديوان « أصداء الحرية » « لعبد الله شمس الدين » على المجاز الرمزى والتعبيرات المماثلة « للأنين المشنوق » و « الحزن الراقص » « والصمت المقمر » وما يدور مدارها ــ انظر : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى ، الحلقة الثالثة ص ٢٠ ــ ٢٣ .

(٦٨) صلاح لبكى : لبنان الشاعر ص ٣٥ ، وأنظر كذلك فى تجريدية الصورة الرمزية د : محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٤٢٥ ــ ٤٣٠ .

علاقات ذاتية محضة ، تنتقل فيها الأشـــياء من أطاريهـــا الزماني والمكاني فيما يشبه الحلم ، وتختلط اختلاطا غير خاضع لمنطق العالم الخارجي ، ولكنه مشروط بمنطق النفس ، ان كان للحالات النفسية منطـــق • » فليس من الضروري – كما تقول اليزابيث درو – أن ترتبط الصورة ارتباطا منطقيا ، وانما توجه بقوة الحدس الى عواطف القارىء وأحاسيسه ، ويجب أن تثير في عقل القارىء كل تـــداع وارتبـــاط يؤدي الى الأفكـــار التي تكمن وراء الألفاظ »(٦٩) •

فالصورة الرمزية واقعية بحسب أصلها ، ولكنها غـــير واقعيـــة في علاقاتها وتشكلها الفني ، وهي تركيبة عقلية تنتمي في جـــوهرها الى عالم الفكرة أكثر من انتمائها الى عالم المادة ، ومن ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر يعبث في صوره بالطبيعة وبالأشياء الواقعية ، والواقع أنه لا عبث هناك ، اذ ليس ضروريا أن يكون عالم الفكرة مطابقا لعالم الواقع ، أو أن يكون الذاتي تكرارا للموضوعي بل الغـــالب أن يكون للذاتي واقعيتـــه الخاصة ، ولكنها واقعية جديدة لا نعتد فيها بالمادي والمحسوس الا بقدر أثرهما العميق في النفس(٧٠) • وفي تلك الحالة لا تصبح وحدة القصيدة محكومة بالموضوع أو الموقف الخارجي بل بوجدان الشاعر الذي يحتل فيه كل شيء مكانه ، ولقد تبدو قصيدة « كالمقبرة البحرية » « لفاليري » ، أو « بين أطفال المدرسة » « لييتس » وكأنها تعالج موضوعا خارجيا هو المقبرة المحـــاذية للبحر ، أو حجرة الدرس ، ولكن هذين في الحقيقية لا يريان الا من خلال ذات الشاعر وفي احساسه(٧١) ، وبالمثل قد يتوقع من شاعر « كالسياب » حين يقف عند موضوع مثير كالـــدمار الذي أحـــدثته القنبلة الـــذرية في هيروشيما ، أن يصور الآثار الحسية لتلك المأساة الانسانية ، ولكنه عـــلى العكس من ذلك يركز جهده في الايحاء بآثارها النفسية ، ولا يستبقي من نسيج الواقعة الا بعض الخيوط الرئيسية ، التي يعيد صياغتها في اطار من الأوهام والهلاوس لا يفصح عنها الشاعر مباشرة ولكنه يديرها على لسان مريض في مستشفى الصليب الأحمر في « هيروشيما » مصاب بالزهري الذي

---

(٦٩) اليزابيث درو : الشعر : كيف نفهمه ونتذوقه ص ١٠٨ •

(٧٠) راجع ما كتبه الدكتور عز الدين اســماعيل عن تجريد الصورة الفنية ، وفيـــه يستلهم – بطريقة غير مباشرة – كثيرا من أفكار الرمزيين في تكوين الصورة الشعرية – التفسير النفسي للأدب – دار المعارف – مصر سنة ١٩٦٣ م ص ٦٦ وما بعدها •

(٧١) أنظر عن القصيدتين : Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 227.

افترس دماغه حتى عاد يتخيل أشياء لا وجود لها ، ولكنه ــ من خلال أوهامه ودون وعى منه ــ يصور جانبا مما حدث فى المدينة حين ألقيت عليها القنبلة :

ماذا تريد العيون السود ؟ ان لهـا ... ما لست أنساه منها حين أنسـاها
ما بالهن استعضن « البوم » أوعية ... عن أوجه الغيد٠٠حتى ضاع معناها؟
اين المنـاقير من لعس مراشـفها ... ربى ؟ وأين ابتسام كان يغشـاها
من هذه الخربة الظلمـاء محـدقة ... بى أعين البوم من أجداث موتاها ؟
قفراء من غير ثكلى ، شف مئزرها ... عن وهج فانوسها الكابى وأخفـاها
تسعى كما اصطاد فى ليل يراعتـه ... طفل ، وطارت وقد ألوى جناحاها
محنية ، تتقرى كـل شـاهدة ... من كل قبر ، كما لو كان طفلاها
فى كل قبر يذوقان الردى : دية ... عمن يؤاوى وعن أحيـاء دنيـاها
نادتهما ، فانبرى يزقو لصيحتها ... من حيث رد الصدى ــ بوم وناداها:
« أماه انا هنا ، ريح بنـا عصفت ... لم ندر أين انتهينا بعـد القياها »
وانشق من خلفهـا قبر ليبلعهـا ... واحتازها ، واشرأبت منه كفـاها
يختص فانوسها التمتام بينهما ، والريح خرساء تعبى ، غير «هاهاها»(٧٢)

وقد آثرنا أن ننقل الصورة بكاملها ، لأنها تكشف بوضوح عن جانب فى بناء القصيدة العربية أفاد فيه شعراؤنا من النظرية الرمزية ، اما عن طريق التأثر المباشر ، ويتجلى هذا بخاصة فى كثير من الصور الشعرية عند سعيد عقل وبشر فارس ، واما عن طريق التأثر ببعض امتدادات المذهب فى التيارات الأدبية اللاحقة ، كالسريالية "surrealism" التى رأت أنه للوصول الى ما فوق الواقع "superreal" لابد من ابطال عمل الوعى ، والتى يعتبر « رامبو » ــ فيما يخص هذا الجانب ــ جدا شرعيا لها ، اذ كان أول من أشار الى أهمية فوضى الحواس واختلاطها للوصول الى المجهول(٧٣)

ومع أن الصورة السابقة لا تحمل هذا الطابع الغيبى الذى يسم كثيرا من النتاج الرمزى ــ اذ تتناول موضوعا عصريا ــ فانهـا تستخدم بعض وسائله ، ففيها يبدو واضحا اعتماد الشاعر على تداعى المبصرات الوهمية بدلا من الترتيب المنطقى لعناصر الصورة ، وفيها كذلك يستعيض عن الرصد

---

(٧٢) من قصيدة « من رؤيا فوكاى » ــ ديوان « أنشودة المطر » ص ٥٢ ــ ٥٣ .

(٧٣) انظر لأثر « رامبو » فى السريالية :
A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 94.

الخارجي لآثار المأساة بتحسس وقعها في ذاته ، فلا يبقى من تلك الآثار الا على ماله أهمية خاصة في اثارة مكامن الفـزع والرهبـة في نفس المتلقي ، واشعاره بعمق الدمار الذي خلفته تلك المأساة ، كالخربة الظلماء ، والقفر ، والثكلى ، والقبر ، والردى ، ولكنه يعيد تشكيل هذه المفردات في نمط جديد من العلاقات النفسيه ، « فالعيون السود » التي كانت تطالعه في أوجه الغيد لم تتغير عما كانت عليه قبل الحرب ، ولكن الذي تغير هو الاطار المكاني الذي أضحى يراها فيه فقد أصبحت تسكن رءوس البوم بدلا من وجوه الحسان ، ومع ان « البوم » ــ فيما نألفه ــ ذو مدلول واقعي محدد ، فان وضعه الجديد داخل الصورة خلع عليه دلالة رمزية أخرى ، فهو المعادل النفسي لنذر الموت ووسائل الدمار التي صنعت الحادثه ، والتي تركت العامر خرابا قفرا الا من أم ثكلى ــ هي نموذج لآلاف الأمهات أو هي الانسانية بأسرها ــ تسعى وراء أطفالها الموتى ، وحتى الصور التي يرسمها الشاعر لهذه الثكلى تصطبغ بجو وهمي يتجاوز ما هو معهود في الواقع ، فهي في جوف الليل تنحني على شواهد القبور تتقراها ، حتى اذا أعياها الجهد نادت أبناءها ، فكان صوت البوم رجع الصدى ، بينما ينشق من خلفها قبر جديد ، يبتلعها فلا يبقى منها سوى كفين ممتدنين بينهما فانوس حائر النور ، على حين تقهقه الرياح ساخرة من تلك المأساة ــ أو المهزلة الانسانية(٧٤) ٠

على أن تجاوز الصورة الرمزية لمنطق الواقع ، وما يبدو أحيـانا من اعتمادها على تداعي الرؤى والمدركات البصرية ، لا يعني انفلاتها الكامل من سيطرة الوعي ، فالواقع أنها تخضع لنوع من الجهد والتنظيم الخفي مرده الى ذات الشاعر ، وهو تنظيم تنصهر فيه عناصر الصورة ومفرداتها بحيث تؤدي وظيفتها الايحائية ٠ أما التداعي فيها فظاهري ، وهو مقصود من الشاعر للايحاء بموضوعات نفسية دقيقة تقصر عنها الصورة المنطقية أو الواقعية ، ولأن المتلقي لا يطالع من القصيدة الا وجهها الأخير ، فانه قد يقع تحت سيطرة الاعتقاد بأن ما يطالعه ليس الا افرازا تلقائيا لذهن مضطرب ، ولكنه بعد اناة ومعاودة يكتشف ما تكنه القصيدة من ايحاءات مستترة ،فلكل كلمة وظيفتها، ولكل بيت قوته الأدائية ٠ تأمل هذه الصورة « لعمر أبي ريشة » من قصيدة بعنوان « شطآن بلادي » :

---

(٧٤) انظر نموذجا آخر لتجاوز الصورة حدود الرصد الواقعي قصـيدة « رؤيا في عام ١٩٥٦ م » للشاعر ذاته (أنشودة المطر ص ١١٦ وما بعدها) ففي صورها ما في الرؤيا من تداع ظاهري وحدته ذات الشاعر ٠

رمـــــل وصــــــخور
ومطــــاف نســــور

ومــــواكب أخيـــلة تهمى من كوة عالمها المسحور
وحمــائم بيض فى اليـم مـــدت أجنحـــة للنــجم

ووراء سراها فى الديجور
ذيـــل من نـــور(٧٥)

فبرغم أنها لا تتدرج تدرجا منطقيا ، فان كل عنصر فيها قد اختير عن قصد ليوائم غيره من العناصر ولتثير جميعا فى نفس المتلقى شعورا واحـــدا شبيها بذلك الذى يحسه الشاعر ، « فالرمل » يدفع الى الذهن بذكريات الصحراء العربية وبطولاتها الأولى ، وايحاؤه ينسجم مع ما تثيره « الصخور » و « مطاف النسور » من اشعاعات مماثلة ، فالنسور رمز القوة ، أما « مواكب الأخيلة » ، « والعالم المسحور » فتخلق جوا أثيريا غامضا تمتزج فيه أمجاد الماضى بالخيال ، كما أن الحمائم البيض ــ وبها شبه من أشرعة السفن ــ توحى بفضل الحضارة العربية وعمق تأثيرها الانسانى ، وهو ما تشف عنه أجنحتها الممتدة وذيولها النورانية · وهكذا تتناثر جزئيات الصورة من حيث الظاهر ، ولكنها تخضع لتجريب دقيق يتحسس فيه الشاعر كل لفظة ومدى تجاوبها مع غيرها للايحاء بالشعور المراد اثارته ·

وقد تخفى ايماءات الصورة الرمزية ، فلا تبوح بمكنونها الا بعــد مراجعة ، وقد تحتاج فوق ذلك الى وعى المتلقى وعيا جمليا بنتاج الشـــاعر وفلسفته الفنية ، بحيث يمكنه أن يضع تلك الصورة فى داخل اطارها العام من شعر الشاعر ، وأن يقرنها به وينظر اليها على ضوئه ، فنتاج الشاعر يفسر بعضه بعضا ــ يقول « سعيد عقل » من قصيدة بعنوان « القمر » :

من روابينــــا القمـــر جـــاءه أم لا ، خبر ؟
جايلتــــــه رنــــــدلى ودمى الحســـن الأخــــر
طـــال ما فاجــــأته حــــافيا فـــوق الـــزهر
مــــزقت من ثـــوبه نــــزوات لا تـــــذر
هــــم ؟ ما هـــم ، ومن غز لنـــا يكسى القمـــر

(٧٥) عمر أبو ريشة : مختارات ص ٨١ ·

فتعجب كيف يكون القمر من روابينا ، وكيف تجايله دمى الحسن ، ثم كيف يتمزق ثوب هذا الكوكب وتحفى قدماه فوق الزهر ، ولكنك اذا علمت أن من الموضوعات المفضلة لدى الشعراء الرمزيين أن يتحدثوا عن الشاعر وتجاربه فى الخلق الفنى ، واذا وقفت على فلسفه شاعرنا نفسه فى النظر الى الجمال ، باعتباره حقيقة يجهد فى صنعها المبدع وتتجلى أوضح ما تتجلى فى الشكل ، وأن الجمال الذى يصوغه النحات بقوة الأزميل هو ـ لهذا السبب ـ النموذج الامثل للجمال ـ اذا نظرت الى الصورة من هذه الزوايا أمكنك أن تكتشف ذلك الاطار النفسى والفكرى الذى ينتظم عناصرها الموزعة ، فالقمر هو الشاعر، وهو ينتمى الى ربى الاحساس الانسانى وليس الى ربى « الأولمب » كما تصور الاقدمون ، وهو يحاور عرائس أحلامه الشعرية ـ وهى جميلة كالدمى وتحاوره ، حتى تنبثق فى خاطره انبثاقا يشبه المفاجأة ، وما هو بمفاجأة لأنه نتيجة مكابدة لا واعية يعانيها الشـــاعر باستبطان ذاته ، وتمزيق ما يسترها من أغلفة الحس ، وانتزاع ما تكنه من أزهار المشاعر والنزوات واعادة صياغتها ـ أو غزلها ـ فى نسيج شعرى يخفى مصادرها الباطنة ويهب حقيقة الشاعر مظهرها الفنى(٧٦) ٠

٢ ـ وحدة الصور الرمزيه اذن وحدة نفسية ، وهى تهتم باثارة التجربة العاطفية أكثر من اهتمامها بتدرج العناصر الصوريه تدرجا برهانيا ٠

والمقياس الأول لنجاحها فى أداء هذه الغاية هو تآزر العناصر المشار اليها تآزرا ايحائيا ، بحيث تخلق فى وجدان المتلقى مناخا شعوريا واحدا ، وفى تلك الحالة لا يعتد الشاعر بالشىء فى ذاته ، بل بوقعه أو بشذاه النفسى aroma (٧٧) ، وهذا هو الفارق بين الشاعر الحق ومن يسترون سطحية تجاربهم بانتقالات صورية لا أساس لها من الواقع والنفس معا ٠ فليست الصورة الرمزية ـ كما حسب بعضهم ـ بقعا بصرية متناثرة ، وانما هى وعى بالتجربة الشعرية ، وتوجيه دقيق لكل العناصر كى تلتقى فى النهاية عند الايحاء بهذه التجربة ٠ وليس من باب الصدفة أن نقرأ قصيدة « كأنشودة المطر » لبدر شاكر السياب ، فنجد معظم مفردات التصوير فيهـــا تنبعث

---

(٧٦) انظر هذه القصيدة فى ديوان الشاعر : رندلى ص ٨٧ ـ ٨٨ ـ ثم انظر حديثنا عن فلسفة الشاعر الفنية فى الفصل السابق ، وكذلك تعقيبا على هذه القصيدة للاستاذ « انطون كرم » ـ الرمزية ص ١٦٩ ـ ١٧٠ ٠

(٧٧) ذلك ما يقوله باورا عن « مالارميه » ـ انظر :
The Heritage of Symbolism. p. 10

ـ رغم اختلافها ـ من مجال حسى واحد ، هو الطريقة التى يتجدد بها شباب الطبيعة ، حين تطرح ذبول الخريف لتستقبل الشتاء بكل ما يحمله من بشائر المطر : رمز الخصوبه والنماء . وقد استغل « السياب » حتمية هذه الظاهرة الحسية للايحاء بحتمية مماثلة ليس مجالها الطبيعة ، بل مجالسها الانسان العربى الذى يتنبأ له الشاعر بميلاد جديد ، يتخلص فيه من عقم الحاضر وجفافه الى حيث يبنى ويبدع ، ذلك هو قانون الوجود الخالد الذى يستنبطه الشاعر من دورة الموت والحياة فى الطبيعة ، والذى لا يشذ عنه الانسان :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأىْ عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء .. كالأقمار فى نهر
يرجه المجداف وهنا ساعة السحر
كأنما تنبض فى غوريهما النجوم
وتغرقان فى ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء ،
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف ،
والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء
فتستفيق ملء روحى ، رعشة البكاء
ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل اذا خاف من القمر !
كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب فى المطر ..
وكركر الأطفال فى عرائس الكروم
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
انشودة المطر(٧٨) .

فكثرة عناصر الصورة فى هذا النموذج ـ رغم ذاتية ما بينها من علاقات ـ ترجع الى منبع حسى واحد ، هو لحظة التحول التى تعترى الطبيعة ، حيث تتلاقى الأضداد وينبثق النقيض من النقيض ، وحيث يختلج الوجود

---

(٧٨) ديوان أنشودة المطر ص ١٦٠ وما بعدها .

فى آن واحد بالخريف والشتاء ، والموت والميلاد ، والضياء والظلام ، ووحشة الصمت وزقزقات العصافير ، وهى عناصر موائمة تماما للتجربة الكلية فى القصيدة ، قادرة على الايحاء بالمخاض العربى المرتقب ٠

وقد أخذ بعضهم(٧٩) على المطلع السابق تقليديته ومحاكاته للمطالع الغزلية التى استخدمها الشعراء القدامى ، كما لاحظ اختلافه عن بقية القصيدة « فالسحر هنا ــ كما يقول ــ نقلة جمالية تحيل صورة العينين فى الخيال الى ابداع غابتى نخيل غارقتين فى ظل شفقى مستحيل » ٠ والواقع أن النظرة الوهلية قد لا ترى فى ذلك المطلع صلة عضوية تربطه بهيكل التجربة ، غير أن النظر اليه على ضوء ما تقدم من خفاء العلاقات فى الصورة الرمزية وذاتية تشكيلها واستعاضتها عن التدرج المنطقى بوحدة الشعور المثار ، ربما أظهر أن « ساعة السحر » التى ترددت فى المطلع مرتين لم ترد اعتباطا ، لأنهــا احدى لحظات التحول فى مدار الليل والنهار ، وهى اللحظة التى يشرق عندها الفجر من أكنة الليل ، وهى كذلك مفترق الطريق بالنسبة للانسان العربى بين حاضر داج ومستقبل وضىء ٠ وهنا تكتسب عينا الحبيبة التى يتحدث عنها الشاعر ــ وربما ذكرتنا هذه الحبيبة بالوطن ــ قيمة رمزية تتجاوز ما هو مألوف فى المطالع الغزلية التقليدية ٠

ويمكن القول بأن بناء هذه الصورة وأمثالها يخضع لمستويين من ملاحظة الشاعر لنفسه : أولهمــا أن يختار مفرداتها من مجال أو مجــالات حسية متقاربة كى لا تتنافر ايحاءاتها ، وثانيهما أن تصاغ هذه المفردات بحيث تشير عن طريق الحدس الى الشعور أو الفكرة المرادة ، وبذا تتحمل دلالة الصورة أكثر من وجه ، فهى واقعية بعناصرها الأولى ، ذاتية بايحاءاتها داخل العمل الشعرى ، وهذا هو سر اعجاب « اليوت » ببودلير « الذى استمد صوره من الحياة العصرية فى المدينة : من المقهى والشارع وغيرهما ، ومثل بها الواقــع كما هو ، ولكنه استطاع فى الوقت ذاته ، أن يجعلها توحى بأكثر مما تعنيه فى ذاتها »(٨٠) ٠

٤ ــ واعتماد الصورة الرمزية على وحدة الشعور المثار لا على تشكيله تشكيلا منطقيا ، يستتبع بالضرورة أن تكون الصورة الشعرية انشائية تولد

---

(٧٩) أنظر مقالا للأستاذ محيى الدين محمد بعنوان : الشعر الحديث ٠٠ لماذا ؟ مجلة المجلة ــ ابريل سنة ١٩٦٤ ص ٤٦ ــ ٤٧

(٨٠) أنظر : Tindall. Forces in Modern British Literature, p. 280.

الشعور ولا تصفه وتثيره ولا تقرره ، فأعماق النفس بالغة التعقيد والغموض، وأى محاولة لوصفها أو تسميتها مخفقة بقدر ما هى خادعة ، لأنها تجعل العواطف والأحاسيس أقرب الى التعميم مع أنها بطبيعتها خاصة ، وهى تسلك الشعور فى دائرة نوعية ، وتجعله مدركا قبل تمام التعبير عنه ، « وليس من الطبيعى أن نتصور أن ايراد الأوصاف المحددة لنوع الشعور تعبير فنى ، أو أن ذكر ما يلابس الشعور من التوجع أو الكآبة أو الطرب يناسب الفن الجميل ، والسبب فى ذلك أن الوصف ينزع الى التعميم ، فأنت اذا وصفت شيئا من الأشياء ، فان معنى ذلك أنك تقول ان هذا الشىء هو من هذا النوع أو من ذاك ، أى أنك تقوم بتصنيفه ، أما التعبير فهو على نقيض ذلك ، لأنه يعمد الى التخصيص »(٨١) ٠

وغاية الصورة الرمزية ليس فقط أن تجلو احساس الشاعر أو فكرته ، بل انها سابقة على الفكرة والشعور « تخلقهما » كما يرى « هولم »(٨٢) ـ وهو فى هذا يصدر عن مؤثرات رمزية ـ ، والتعبير بالخلق هنا مقصود للاشعار بأن الصورة ليست تقريرا لحالة ماضية بقدر ما هى ابداع لحالة مستقبلة ، وان كان من الأوفق أن نقول انها « تثير » الفكرة أو الشعور ، اذ هى فى الحقيقة لا تخلقهما خلقا ، لأن ما تقدمه الصورة يعتمد على مدى ونوع استجابة المتلقى لها ، وذلك يرتبط بذكرياته وتاريخه العاطفى الخاص ، ومن أجل هذا كان ما تثيره الصورة فى نفس واحد من الناس غير مماثل بالضرورة لما تثيره فى نفس غيره ، ومن أجل هذا أيضا كانت التفرقة التقليدية بين شكل الصورة الفنية وموضوعها غير واردة بالنسبة للصورة الرمزية ، لأنها لا تدل على الموضوع بل توحى به عن طريق الحدس ، ولأن صاحبها لا يقبض على محتوى ناجز ثم يلتمس له ثوبا صوريا ، بل الأصح أنهما ـ الصورة وما توحى اليه ـ ينبثقان فى ذهنه جملة واحدة ٠ فالشاعر الرمزى يفكر بالصورة ، وهو لا يرى فى الطبيعة حقيقة مادية منفصلة عنه ، وانما يراها معنى يحيا فى ذاته ويتكون خلالها ، ومن هنا ليست الصورة الشعرية بالنسبة له « صورة عاطلة مضافة اضافة زائدة متأخرة على الواقع ،

---

(٨١) الدكتور عبد الحميد يونس : الأسس الفنية للنقد الأدبى (الطبعة الأولى ـ دار المعرفة ـ القاهرة سنة ١٩٥٨) ص ١٤٠ ـ ١٤١ ٠

(٨٢) انظر : Tindall, The Literary Symbol, p. 102.

بل هى رمز يؤلف مع الفكرة كلا واحدا »(٨٣) ، بل هى الفكرة نفسها كما تحيا وتعيش فى القرار السحيق من النفس ٠

واذ كانت الصورة الرمزية حدسية تعتمد على الاثارة الموحية لا التقرير الواضح ، وكان ما تشف عنه من خلجات الذات غامضا بطبيعته ، فقد أدى هذا ـ وكان لابد أن يؤدى ـ الى ابهامها وكثافة محتواها ، على أنه ينبغى أن يكون ابهاما لا يطفىء عطاء القصيدة ، ولا يصل الى حد الاغلاق ، بل يجب أن « يمتزج المبهم بالمحدد امتزاجا يوحى بما لا يعرف كنهه »(٨٤) كما كان يرى « فرلين » ٠ فليس لابهام الصورة أو تظليلها قيمة بذاته ، بل بما يحمله ، وهو اذا اقتصر على غموض التعبير كان ضربا من الالتباس اللفظى يحسب على الشاعر لا له ـ تأمل هذه الأبيات من قصيدة « حرقة » لبشر فارس :

امض عن شـــأنى الطريح على مســلك زلق
لا تســـــل عن شـــكاته سر تطبيبه سرق
لا تظنن ما به شرق اللهـــو بالحمـــق
ان سكرا سما بقلبى الفتى خـدر النزق(٨٥)

فقد تجد عناء فى الوصول الى ما تعنيه ، مع أن ما تعنيه ليس عمقا نفسيا يستعصى على التحديد ، أما غموضه فشكلى يرجع الى ركاكة الأسلوب ، وتجسيم بعض المعانى تجسيما مشوبا بالاعتساف كالشـــأن الطريح ، وسر التطبيب المسروق ، واللهو الذى يغص بالحمق ، والسكر الذى يخدر النزق ، وجميعها حيل مجازية تستر سطحية المعنى بالتعقيد اللفظى ، ولا تحتمها ضرورة نفسية أو فنية ٠

قارن النموذج السابق بهذه الأبيات من قصيدة « أحبك » لسعيد عقل

لحسنك ، كالطيف ، شىء كئيب يهيم على شـــاطىء قابـع
تجنبه نســـمة المنحنى ، وتطرق من لحظهـــا الفـــازع
تراه من البســـمات الثكالى ، وآنا من النغم الضـــائع ؟

---

(٨٣) أنظر : عبد الله عبد الدايم : فلسفة الأدب الرمزى ـ الأديب ـ كانون الأول سنة ١٩٤٤ م (الجزء الثانى عشر من السنة الثالثة) ص ٣٠ ٠

(٨٤) Tindall, Forces ...., p. 249.

(٨٥) بشر فارس ـ قصيدة « حرقة » ـ الأديب ـ الجزء العاشر السنة الأولى ـ ص ١٨ ٠

فيا بوح لا تخدش الصمت منه ، ومن هداة الحلم الشائع(٨٦)

فالشاعر يبدأ من موضوع حسي محدد ، هو جمال الحبيبة ، ولكنه ما يزال يسبغ عليه من الظلال والصفات الهاربة حتى ترتعش معالمه المادية وتغيم أمام أنظارنا ، وليس صدفة أن كل الخصائص التى خلعها الشاعر على هذا الموضوع لا تزيده تحديدا ـ كما كان متوقعا ـ بل تزيده شيوعا وابهاما، « فالطيف » و « الشيء الكئيب الهائم » و « النغم الضائع » و « الحلم الشائع» جميعها تعبيرات زجراجة لا تخوم لها ، تضيء بعض معالم الموصوف وتترك الأخرى تسبح في جو من الغموض يوحى برحابة هذا الجمال الحزين وعدم قابليته للادراك الحسى الواضح ·

ومن المعلوم أن الاستفهام عن الشيء طلب لتعيينه ، ولكن الأمر ليس بهذه البساطة في الصورة الرمزية ، لأنها تميل عن التحليل الى التركيب ، وعن التعيين الى التظليل ، ذلك ما تراه في تلك الصورة :

ما هواها ؟ ما لونها ؟ ضمة حلم من ينال
هبة لم يبح بها زهر نيسان للتلال
لا ، ولا ضج بالغوى غمس قبلها ومال
همت حتى لفى يدى قامة مضها الدلال
مرة لى ، ومرة تختفى كالتماع آل(٨٧)

فتحس أن اجابة التساؤل الذى يطرحه الشاعر فى مستهل الصورة لا تعين المطلوب بقدر ما تكثفه ، فالضمة التى لا تنال ، والحلم ، والهبة التى لم يبح بها الزهر ، والقامة التى تومض وتختفى ـ مجردات أو أشبه بالمجردات ، وهى تضفى على الأبيات مناخا ضبابيا بين الحقيقة والوهم ·

ولعله قد لوحظ أن ثمة سمة مشتركة كان لها أثرها فيما يكتنف النموذجين السابقين من ابهام ، وهذه السمة هى غرابة العلاقات الأسلوبية التى يعقدها الشاعر بين أطراف الصورة ، وهى علاقات تقوم على المفاجأة لا على التوقع ، ولهذا صلة بما قدمناه من ذاتية الصورة الرمزية واعتمادها على وحدة الشعور بدلا من التدرج المنطقى ، وأبرز ما يتجلى ذلك ـ من الناحية الأسلوبية ـ فى جدة الأوصاف التى يستعملها الشاعر ، واصطيادها من مجالات بعيدة عن مجالات الموصوفات طلبا للايحاء ، وتجنبا للابتذال ·

---

(٨٦) سعيد عقل : رندلى ص ٢٥ ـ ٢٦ ·

(٨٧) قصيدة « لربما » ـ رندلى ص ٦٧ ـ ٦٨ ·

ذلك أن لكل موصوف حلقة معينة من النعوت ، وكثرة دوران الشاعر داخل اطار هذه الحلقة يؤدى الى انطفاء ايحاءاتهـــا وضيق دلالاتها ، ومن ثم يصبح ضروريا أن يلجأ الى التقاط أوصافه من مجالات أخرى ، شريطة أن يكون لهذا الصنيع ما يسوغه من أفكار الشاعر واحساساته ، وتلك قضية سبق أن عرضنا لبعض نماذجها عند آباء الرمزية(٨٨) ، ونضيف أنها لم تكن معضلة الرمزيين وحدهم . فقد كتب « كيتس » يقول : « أريد كلمة أكثر اشراقا من كلمة « مشرق » ، وأريد كلمة أكثر لطفا من كلمة « لطيف » » ، أما « سعيد عقل » فبدلا من أن يستخدم فى وصف الشـــاطىء ـ فى أول النموذجين السابقين » ـ ما هو من سماته المألوفة « كالجميل » أو « الخالى » أو « الخصيب » ، يقول انه « شاطىء قابـــع » ، وهو لا يقـــل غرابة عن « البسمات الثكالى » و « الحلم الشائع » فى النموذج نفسه أو عن « الربيع الموهى » و « الأفق الممر » و « الناشق الأبى » و « الورد الصعب » فى تلك الأبيات المتناثرة التى اقتطفناها من « المجدلية » :

عانقوا الحلم اضحيانا ، تعرى   عن ربيـــع موه ، وأفق أمرا

* * *

سمعت زهرة النذائذ أن الـــــكون بالناشـــق الأبى ، تمخض
بفتى الطهر ، ينشد الورد صعبا ، طيب الفوح ، طيب البوح ، أبيض(٨٩)

واقرأ كذلك هذه الأبيات من قصيدة بعنوان « أغوار » للشاعر اللبنانى « صلاح الأسير » :

تمرين بى ، أين طيب الهـــوى   العتيق ، ســـاءلتك لا تكذبى
على مقلتيك من الأمس جـــرح   أبح ، ونجـــوى غـــرام صبى
فلو كان لى منك وهم الـــذى   أود ، قنعت ولـــم أرغب
أعيش وحيدا على شـــاطىء   توشـــح بالهاجس المخصب
يلونه الفجـر بالأخضر الرحيب   وبـــالازرق الأرحـــب
ويشدو له الحـــلم أغنيـــة الشرود بجو الوجـــود الغبى
أرانى عليه أســـير الى الله فى فكرة بعـــد لم تعشب

---

(٨٨) أنظر الفصل الثالث من الباب الأول ـ الخيال الرمزى .
(٨٩) المجدلية : ص ٥٦ ، ٦٢ .

يرف به الموج يلوى عليـــه ، ويرتد دون الخفيف الأبى
ويغرق فى الشمس أعمق غورا من الشمس فى جوها المتعب
فألقى بنفسى احتضار الضياء الكئيب على راحة المغرب(٩٠)

فالجرح الأبح ، والشاطىء المتوشـــح بالهواجس ، والأخضر الرحيب والأزرق الأرحب والفكرة التى لم تعشب ، والخفيف الأبى ، جميعها تشكيلات وصفية غريبة ، ولكنها ترتبط بسبب من نفس الشاعر الذى يعيش رهين عزلة تعانقها هواجس وذكريات ملونة ، كما تعانق الأمواج رمال الشاطىء ، لتنحسر بعد قليل وقد تركت فى نفسه ما يتركه احتضار الضياء ســاعة الغروب من كآبة وشجن ، وهو لذلك لا يجد حرجا فى وصف الجرح بالبحة باعتباره صدى باهتا لذكرى قديمة ، ووصف الشـــاطىء بتوشح الهواجس يوحى بأن هذا الشاطىء ليس سوى نفس الشاعر التى تحف بها الأوهـــام حفيفا أبيا ، وهو أبى لأن أوهامه أوهام مثالية تراود الخاطرة الشعرية وهى ما تزال فى طور التكون ، لم تعشب بعد ولم تكتمل ٠

٥ ــ والحق أن مقدرة الكاتب على الاحساس باللغة تظهر فى استعماله للصفات ان قسطا وان اسرافا ، ومواضع هذه الصفات أيضا أمر بالغ الأهمية غير أن الوقوف بالقضية عند هذا الحد لا يكشف كل جوانبها ، لأن قضـــية الأداء الرمزى كانت قضية اللغة الشعرية بعامة ، اذ كانت اللغة بدلالاتهـــا الوضعية المحدودة ، وتعبيراتها التى أطفأ التداول ما فيها من ايحاء ، قاصرة عن نقل حقائق الأشياء كما تتمثلهـــا النفس الشاعرة ، أو عن « تجسيم ما يتحرك خلف الحواس » كما يقول « ييتس »(٩١) ، ومن ثم اتجه الرمزيون الى استغلال قيمها الايحائية فى الأصوات والكلمات والجمل ، وهى غاية لم تكن لتدرك دون المساس بالتركيب اللغوى فى الصورة الشعرية ، « اذ لم يكونوا بصدد جمع الكلمات وفقا للمنطق لكى يحققوا معنى يستطيع جميع الناس ادراكه وانما كانوا يجمعونها حسب الاحساس ، لكى يبرزوا خاطرا أدركه الشاعر وحده »(٩٢) ، ومن هنـــا كان اســقاطهم لبعض الروابط

---

(٩٠) صلاح الأسير : أغوار ــ الأديب ــ الجزء التاسع من السنة الأولى ص ٤٨ ٠

(٩١) Tindall, The Literary Symbol, p. 253.

(٩٢) لانسون . تاريخ الأدب الفرنسى جـ ٢ ترجمة دكتور محمود قاسم ص ٤٦٧ ٠

الأسلوبية لأنها وسائل ايضـــاح وتفسير ، واكتفاؤهم من الجملة بمراكز الايحاء فيها ، وتقديمهم وتاخيرهم لبعض عناصرها على نحو تبدو فيه الكلمات وكأنها نثرت نثرا عفويا على حين أنها تخضع لوعي دقيق ٠

وقد كانت هذه النظرة أساسا بني عليه شعراؤنا محاولاتهم في تصفية الصورة الشعرية ، وهز صلابة اطارها اللغوى ، ورد الكلمة بالمزج والتركيب الى كيانها العفوى الأول ، الذى فقدته بكثرة الاستعمال ، وهم فى هـــذا يلجأون الى احياء الألفاظ والأساليب المهجورة ، وصياغتها بمـا يوائم الحس اللغوى والفنى للشاعر ، وهو ما يدعوه بشر فارس « بارتجـــال اللغة » : « على الشاعر الحديث أن يصوغ عبارته على حسب ما يستأنس حسه اللغوى بفيض هاجسه ، فذلك تعبيره ٠ ومن هنا عظمة أبى العلاء ودانتى وجـــوته وبودلير وتاجور ٠ ولم يغب الأمر أو بعضه عن نقاد العرب ، أفلا تراهم يمدحون الشاعر بابتكاراته اللفظية ؟ » ٠

وربما ذهب الشاعر فى الاستقلال اللفظى حتى انه يجـــدد الكلمات ويولد التعبيرات فيفجأ ويحير ، ذلك شأن شكسبير وفاليرى ، وشأن نفـــر ممن حدث قلبه من رواد الصوفية ، ان شئت ٠ وقد يرتجل الشاعر لغتــه فيسبح فى ملكوت كلمته ، ذلك ما ابتدعه أعجوبة المـــائة الماضية : رامبو الفرنسى ، فلف لفه شعراء ما وراء الواقع وأنشأوا أداءهم انشـــاء ، نريد اليوم شاعرا يحوك ، ويوشى على نحو يخيل اليك أنه غريب ، وما هو والله بغريب ، ولكنه جار على غير مثال موقوف ٠

وقد تستوحش اذن لأنك تعودت سماع ما ألفت ، فاذا كنت مستطرف الحس مستطلع الفكر أنست وتمتعت ، وقد فطنت الى أن الشاعر هيهات أن يكون عبد ما قيل ، وأن ليس له أن يسقيك خمره فى كوب غيره »(٩٣) ٠

والواقع أن ما يريده الشاعر « بارتجال اللغة » ليس واضحا تماما ، لأنه ان كان يقصد الاختراع فى المتن اللغوى ذاته ــ وهو طريق غير مأمون ــ فتلك غاية لم يعن بها الرمزيون قدر ما عنوا باحيـــاء الكلمات المهجـــورة والأساليب غير المستعملة ، وان كان يقصد الى تعطيل الدلالة الوضـــعية للكلمة وربطها بدلالة رمزية نابعة من وقعها الصوتى وبيئتها الأسلوبية ، فان الارتجال هنا ينبغى أن يكون مفهوما بمعناه الخاص ، أى باعتباره استنباطا للقيمة الايحائية التى تعطيها الكلمة داخل سياق لغوى معين ، وفى شـــعر « بشر فارس » نفسه ما يؤكد هذا الفهم ، لأنه ــ على سبيل المثال ــ حين يقول :

---

(٩٣) بشر فارس : لفظ الشاعر ــ مقال بمجلة الأديب ــ الجزء العاشر ــ السنة الثالثة (١٩٤٤) ص ٥ ٠

أرخ عـــزم الـــوتر في خـــريف خـــذر
صـــفرة في الشـــجر علمتنى الخطـــرا(٩٤)

لا يستعمل الوتر بمعناه المألوف ، لأن الوتر لا عزم له حتى يرخى ، وبالمثل لا يدل الخريف وصفرة الشجر على ما يدلان عليه وضعا ، لأن الخريف لا يحـــذر ، وصفرة الشجر لا تنذر بالخطر ، فالكلمات مســتمدة من المتن اللغوى الموجود بالفعل ، وكل ما فيها من ارتجال ـ اذا صح أن يعد ارتجالا ـ هو معانيها الرمزية التى اكتسبتها من خلال الصـــورة والقصيدة بعامة ، فالوتر هو الشاعر نفسه وقد أحس بتنـــذير الخطر فى شيخوخة تنـــال من مشاعره وطموحه الى المثال ما تناله صفرة الخريف من أوراق الشجر الخضراء ·

ويقترن بتعطيل الدلالة الوضعية فى الألفاظ المستعملة ، وســـائل أخرى يقصد بها الشاعر الى الافادة من الايحاء التلقائى فى الألفاظ والتراكيب غير المطروقة بغية الخروج من تلك القوالب التعبيرية التى ركت مفاداتها على مدار الأيام ، وهو ما ندعوه « بالاحياء اللغوى » ينعطف فيه قاموس الشعر تجاه التراث يستمد منه ويغنى به ، وأبرز ما يتجلى ذلك فى التجاء الشاعر الى لغة قد تكون غريبة على أذن القارىء العصرى ـ طالع هذه النماذج التى تكثر نظائرها فى شعر « سعيد عقل » :

وتحلى بالفل ، والآس ، والسوسن من قمة الى حيزوم
فى هويناه مسح رب على الأرض ، وفى الهيزلى انفراط نجوم
(قدموس)

* * *

وثغرك لى فلة الفل باتت يتيمة ذاك الشذا المـــاتع
(رندلى)

* * *

ســـــاعة وانفلتت ! ما نجـــــد ؟ ما شـــم العرار
(رندلى)

* * *

---

(٩٤) من قصيدته : الى عواد ـ الأديب ـ الجزء الخامس من السنة الرابعة ص ٢٩ ·

تجـــلى ، هذاذيك ، بالنهوند ، وردى ليالى بيض الصـــور
(رندلى)(٩٥)

ثم هذه الأبيات من قصيدة « لبدر شاكر السياب » بعنوان « مرثيـــة الآلهة » :

وكم أله التمر التهـــامي معشر — لما ليس يحيا دونه الناس راكع
فلما شكا بعد الأثافى قدرهـــا — وضنت على الشدق الحفى المراضيع
كفى كل ثغر كان يدعوه جوعه — اله أحاطته المدى والأصـــابع

ألا تلاحظ اتكاء الشاعرين على كلمات تخلى عنها الاستعمال اللغوى منذ أمد بعيد ، كالحيزوم ، والهيزلى ، والماتع ، ونجد ، والعرار ، وهذاذيك والأثافى ؟ ثم ألا تلاحظ عناية الاخير خاصة بألفاظ قليلة التـداول فى المتن الشعرى الحديث « كالتمر التهامى » و « الشدق الحفى » ؟ ان الاعتقـــاد بأن مثل هذه الألفاظ ترد على قلم شاعر « كالسياب » ورودا عفويا فيه اغفـــال لأهم جانب فنى فى تلك الظاهرة ، وهو قصد الشاعر بها الى استثارة مناخ الماضى وتحريك صوره فى نفس القارىء ، فالتمر التهامى والاثافى والقدر والمراضع لا تشير الى معانيها فحسب ، بل تثير شتيتا من العلاقات والظلال التاريخية المرتبطة بها ، وهى بذلك لا تؤدى وظيفة دلالية بل وظيفة صورية ايحائية ، وكأن « السياب » بذلك يبغى أن يسترد للشاعر مكانه القديم فى الجماعة يوم كان يقوم بدور الفنان والحكيم معا ، أو كأنه يشير الى وحـــدة الحضارة البشرية على تعدد أشكالها ومراحلها ، اذ هى فى جميع الحـــالات حضارة « المجيع والجائع » أو حضارة أرباب المال والمحرومين منه ، يستوى فى ذلك من قدسوا « التمر » قديما ومن ألهوا المادة حديثا(٩٦) .

والواقع أن توظيف التراث اللغوى بهذا المعنى الأخير خاصة يكاد ينفرد بها « السياب » وأقرانه من الرعيل الجديد ، وهى تتجاوز ما نعهده عنـــد

---

(٩٥) انظر قدموس ص ٢٢ ، ورندلى صـــفحات ٢٦ ، ٤٥ ، ٥١ . والحيزوم : وســـط الصدر وما يضم عليه الحزام من الانسان . والهيزلى : من هوذل فى مشيه هوذلة أسرع . والماتع من كل شىء البالغ فى الجودة الغاية . والعرار نبت برى طيب الريح . وهذاذيك : أى هذا بعد هذ ، وهو من هذ الشىء يهذه هذا وهذاذا قطعه سريعا .

(٩٦) أنظر هذه القصيدة بكاملها ـ أنشودة المطر ص ٤١ وما بعدها ، وهى فى جملتها لا تخرج عن هذا التفسير الذى قدمناه .

«سعيد عقل» من الالتجاء الى المأثور اللغوى ترفعا عن الابتذال فى اللغة المستعملة، ونشدانا لاشعاع الكلمة البكر • وتستطيع أن ترجع الى احدى قصائد «أنشودة المطر» ـ من رؤيا فوكاى(٩٧) ـ لترى كيف يستمد الأول من الاطار اللغوى الموروث نبرة حكمية تفضح زيف الانسانية وفسادها، بل أكثر من هذا، قد تحس أحيانا بانتماء تراكيبه انتماءا فعليا الى نماذج معينة فى التراث العربى، وكأنه يتحدث بلسان أجداده اذ يقول عن الذهب ـ اله العصر ـ :

جزى أمه الأرض التى من عروقها ربا واغتذى فى جوفها وهو هاجع
بشر الذى يجزى به شر من غذا وأروى، ويجزاه العدو المنازع(٩٨)

ألا يذكرك هذا التركيب بنماذج التقديم والتأخير الشهيرة فى كتب التراث، ثم ألا تلاحظ أن اسراف الشاعر فى الخضوع لمنطق التركيب التراثى قد انزلق به الى تعقيد لفظى يكاد يكتم بوح الصورة الشعرية ؟

على أن تخطى القوالب التركيبية المألوفة لم تكن غايته اثارة مناخ الماضى أو الترفع عن الابتذال وحسب، بل كان ـ فى أهم جوانبه ـ رغبة فى جعل السياق اللغوى صورة من احساسات الشاعر وأفكاره، وفى تلك الحالة قد يقدم الشاعر عنصرا من عناصر الجملة لم يعهد تقديمه، لأنه أسبق ورودا فى مجرى الشعور، وقد يفصل بين متلازمين لا يقر منطق الفكر الواضح الفصل بينهما، لأن حركة النفس من التعقيد والاضطراب بحيث لا تطابق مطابقة ضرورية حركة الأنماط اللغوية المألوفة، فقارىء هذا البيت لسعيد عقل :

وتغنى الحادى بحسناء، حلم الأرض مدت له، ففر، يداها(٩٩)

قد يدهش لهذا الفصل بين طرفى الجملة اللغوية، غير أن اقتران واقعتى «المد» و «الفرار» فى ذهن الشاعر وما يخلقه اقترانهما فى الصورة الشعرية من حركة وحياة هو الذى أملى هذا التركيب، وأمثاله كثير فى نتاج

---

(٩٧) أنظر من هذه القصيدة بخاصة المقطوعتين الثانية والثالثة ـ المصدر السابق ص ٤٩ وما بعدها •

(٩٨) المصدر السابق ص ٤٤ •

(٩٩) المجدلية ص ٥٧ •

الشاعر ، وان لاحظنا أحيانا أن نصرفه فى أسلوب الصورة قد يكون لمحض الاستطراف واضفاء ظل من الجدة الشكلية على معنى هو بطبيعته عادى أو مطروق(١٠٠) ٠

ويتصل بهذا موقف آخر لبعض شعرائنا الذين حاولوا الرمزية أو تأثروا بها ، وهو موقفهم من ركاكة التعابير الوصفية التى استهلكها الاستعمال أو كاد ، وقد سبق أن رأينا طرفا من جهودهم لتغلب على هذه الوساوس التى « ينصبها الأدب اليابس فى وجه استقلال القلم » على حد تعبير « بشر فارس(١٠١) ، وذلك باستمداد الأوصاف من مجالات غير مجالات الموصوفات ، وقرن البعيد بالبعيد ٠ غير أن هذا لم يمنعهم من اللجوء الى بعض الوسائل الأسلوبية الأخرى لتحقيق الغاية نفسها ، ومن ذلك أن يتبادل الموصوف والوصف أو أن يضاف ثانيهما الى أولهما بعد تقديمه عليه ، مع ما يتركه ذلك فى نفس المتلقى من شعور بالدهشة ، مبعثه عدم ورود التركيب بالصورة التى كان يتوقعها حين يقرأ لسعيد عقل « الساهيات النجوم » و « الأواتى العصور » و « الخفايا الأحاجى » بدلا من « النجوم الساهيات » و « العصور الأواتى » و « الأحاجى الخفايا »(١٠٢) ، أو يقرأ لصلاح لبكى من « أرجوحة القمر » :

---

(١٠٠) اقرأ مثلا قوله :

العينيك تأنى وخطر يفرش الضوء على التل القمر ؟

(رندلى ص ١١)

لك جسم ـ يابيلسان استند ـ لائح سرى

(رندلى ص ٧٤)

(١٠١) مقدمة مفرق الطريق ـ ملحق المقتطف ـ مارس سنة ١٩٣٨ م ٠

(١٠٢) هذه التعابير مقتطفة من نماذج عديدة له ، فهو يقول فى « رندلى » ص ٣٥ :

نهيم مع الساهيات النجوم وينِدى بنا الأفق الأقمر

وفى قدموس ص ٢٤ :

جاء قدموس بالكتابة للغرب ، وبالعلم للأواتى العصور

وفى قدموس كذلك ص ٣٦ :

تقحمون المجهول من ساحة الفكر ، وتلهون بالخفايا الاحاجى

وفى المجدلية ص ٥٤ :

عرف الناس نشوة الحب فى نديمان جسم مخضوضر اللذات

ففى الأبيات الثلاثة الأولى يتبادل الوصف والموصوف ، وفى البيت الأخير يضاف اليه بعد تقديمه عليه ٠

فمالك يا عـــين لم تهجعى ... لقد تعب الليل ممـــا يعى
فصعد فى السهل أنفاســه ... وأحنى على الجبــل الأصلع
وأغمض عينيه مستأنســا ... بلحن من القـــاتم المفزع
ينوح بعيدا ويشكو جوى ... ويبكى على هادىء الأربع(١٠٣)

فهو فى وصـــفه للحن بأنه « قاتم » ينزع الى ما يدعى رمزيا بتجاوب الحواس أو تراسلها ، ولكنه تجنبا للابتذال فى الاستعمال العادى للنعت لجأ الى وسيلة أدائية أخرى هى « من » التى تقدمت الوصف ، وبهـــا اكتسب نوعا من العموم بحيث أضحى المنعوت فرعا منه ، أما البيت الأخير فيتحرى ما أشرنا اليه من اضافة الوصف الى الموصوف - « هادىء الأربع » - بدلا من الحاقه به • واذا كان من شأن الوصف أن يتبع الموصـــوف فيخصصه ويحصر مدلوله ، فان استخدامه بإحدى الطرق السابقة كفيـــل بأن يضفى عليه بعض الرحابة والسعة •

وتستطيع أن تظفر ببعض نماذج هـــذه الظاهرة فى شـــعر بشر فارس(١٠٤) ، كما تستطيع أن تلمح بعض آثارها عند من أسميناهم بشعراء التعبير الرمزى وبخاصة محمود حسن اسماعيل(١٠٥) ، وفى كلتــا الحالتين لا تتعدى الظاهرة نطاق الرغبة العامة فى تخطى التعابير المطروقة ، بل لقد سرت عدواها الى شعراء الشباب الذين أضافوا الى قاموس الوصف الشعرى مثل هذا التركيب الذى لا تكمن غرابته فى مفرداته قدر ما تكمن فى الوضع الجديد الذى ظهرت به هذه المفردات :

---

(١٠٣) النص منقول عن لبنان الشاعر ص ٦ - ٧ وتحلو المقارنة بينه وبين أديب مظهر فى قصيدته « نشيد السكون » ففى كلتيهما احساس بنسمات الليل وكأنها أنفاس تصاعد ، وفى كليهما شعور بسكونه وكأنه نغم قاتم ، هذا و « نشيد السكون » أسبق زمنا - انظر الفصل الثانى من الباب الأول فى هذه الدراسة •

(١٠٤) أنظر مثلا قصيدته « غبطة » - من الشعر المنثور - وفيها ترد تلك الصورة : الشمس التى تنافسك بحلم ، مجدتك ، لأنها كشفت جسفرتك الساذجة ، فلقفها ظمأى ، وهو يفترف شيئا من قدسانية جزعك ، وراء الدوار الذى يلف زمرد بصرك المشبع فتوة « فترى كيف يجرد الصفة ويضيفها الى الموصوف ، فيقول « قدسانية الجزع » و « زمرد البصر » بدلا من الجزع المقدس والبصر الزمردى •

(١٠٥) شواهد هذ الظاهرة فى شعره عديدة - أنظر صفحات ٤٤ ، ٤٥ ، ٦٠ من ديوانه « أغانى الكوخ » حيث تطالع له أمثال هذه التعابير : العاشق البلبل ، ومغنى الطير ، وساجى الاحلام بدلا من البلبل العاشق والطير المغنى والأحلام الساجية •

يا جوادا راكضا يعدو على جسمى الطريح
يا جوادا ساحقا عينى بالصخر السنابك
رابطا بالأربع الأرجل قلبى
فاذا بالنبض نقر للدرابك
واذا بالنار دربى(١٠٦)

« فالصخر » و « السنابك » و « الأربع » و « الأرجل » مفردات مالوفة تماما ، وكل ما حدث أن الشاعر قدم ما ينتظر القارىء أن يكون أخيرا وأخر ما من شأنه أن يتقدم ، ربما لأن السنابك والأرجل لا تهمه فى ذاتهـا قدر ما تهمه كثرتها ووطأتها التى تشبه وطأة الصخر ، وقد أدى هذا الى اضفاء مسحة من الغرابة على تركيب الصورة ، لا لغرابة عناصرها ، بل لغرابة البيئة التى وجدت فيها هذه العناصر ، فلكل كلمة مجال من التأثيرات الممكنة يختلف طبقا للظروف التى توجد فيها ، كما أن « بعض الكلمات نتيجة لطول الاستعمال قد أصبح مجاله أضيق من مجال غيره ، ولذلك يلزمه لكى يغير من صفاته أن يوجد فى ظروف أكثر غرابة »(١٠٧) .

وبعث الحياة فى التركيب الشعرى وجعله مسامتا لمجرى النفس لا يقتضى من الشاعر أن يتصرف فيه باحياء المهجور وتحريك علاقات الجملة اللغوية بالتقدم والتأخير فقط ، بل يقتضى منه كذلك تصفية الأسلوب وتكثيفه بحذف الفضول والحشو ، والاستغناء عن التفصيلات الموضحة ، وبعض أدوات الربط والاستفهام والتشبيه ، « حتى اذا رجع القارىء عن الحس الظاهر الى الحس الباطن – كما يقول بشر فارس – تجلى له ما وراء الباطن فتدرك بذلك غاية الأدب العالى ، ومدارها أن يجعل المنشىء القارىء يشاطره فنه » ، ومن هنا لا نعجب حين يتخلص « صلاح لبكى » من بعض الروابط الأسلوبية اعتمادا على تقديرها فى نفس القارىء – فى مثل قوله :

ليت لى أستوعب النغمة فى الضوء البليل
وأملى العين بالألوان من كل أصيل
وأشم الطيب حتى أنتهى طيب التلول(١٠٨)

---

(١٠٦) بدر شاكر السياب – أنشودة المطر ص ١١٧ – ١١٨ .
(١٠٧) آ. أ. رتشاردز : مبادىء النقد الأدبى ص ١٩٠ – ١٩١ .
(١٠٨) مواعيد ص ١٦ .

فهو يضمر « أن » قبل الفعل في البيت الأول ، كما يحذف حرف الجر ـ الى ـ فى البيت الأخير ، أما « سعيد عقل » فكثيرا ما يطرح الاستفهام دون أداة ، ودون اجابة كذلك ، اتكاء على جهد المتلقى الذى يكتشف بحدسه مابين السطور ، ويهيىء بخياله ما عسى أن يكون الشاعر قد أوجز من مقـــدمات ونتائج يلوح بها ولا يصرح :

فى نجمنا أنت ، وفى مدعى أشواقنا ، أم فى كذاب الوعـــود ؟
كنت ببالى فاشتممت الشذا فيه ، ترى كنت ببـــال الورود ؟
سكناك فى الظن ، وهذى الدنى تلهف باك ، وقلب حســـود
وتدعيك الأرض دعوى صد الى الهوى ضم السراب الكؤود !(١٠٩)

فهو لا يقدم للصورة بما يكشف ملامح تلك الحبيبة المنشودة ، وهـــو يلقى الاستفهام دون أداة ، ثم يدعه معلقا بلا اجابة ، وهو فوق ذلك يتخلص من الجمل التعليلية والتفسيرية بغية تكثيف التعبير وجعله أكثر تساويا مـــع الجوهر أو الحالة الشعرية .

ولعل أبرز آثار هذه النظرة فيما يتعلق بتشكيل الصـــورة الرمزية ، هو ما ترتب عليها من تصفية أسلوب التشبيه بحذف فواصله(١١٠) ، بغية توحيد المشبه بالمشبه به ، فمن المعلوم أن التشبيه فى الأصل معـــادلة بين طرفين تقوم على المقابلةوالاستنتاج ، وأدواته فى جملتها أدوات وعى وتعقل ووضوح وتقدير ، وهى تقرب بين الطرفين لكنها لا توحـــدهما ، ولا تتيح للشاعر ذلك الاستغراق العميق بالأشياء ، حيث يتجاوز القياس العقلى الى الحدس النفسى ، ثم الى الرؤيا التى تقبض على وحدة الموجـــودات فى عالم الشعور البكر قبـــل أن تتوزع وتتفرق ، ومن أجل هذا أهمـــل كثير من الرمزيين تلك الفواصل التشبيهية ، ومن أجل هذا أيضا تخلى عنها ـ أحيانا ـ بعض شعرائنا ممن حاولوا الرمزية أو تأثروا بها ، اذ رأوا فيها أدوات فكر ووعى واستدلال ، أن صلحت للتعبير عن العالم الخارجى : عالم المنطق والعقل والعلم ، فانها قاصرة عن تلك الرؤى النفسية التى تحيا فى عالم الذات حيث تمحى الحدود بين الروح والمـادة ، والداخل والخارج . أكان ممكنـــا أن يعبر

---

(١٠٩) رندلى ص ٨١ ـ ٨٢ .

(١١٠) راجع فى هذا الصدد مقالا لايليا الحاوى بعنوان « العقل فى الشعر » مجلة الآداب ـ ديسمبر سنة ١٩٦٢ ، ثم انظر : صلاح لبكى : لبنان الشاعر ص : ١٨٥ ـ ١٨٦ ، وانظر : انطون كرم : الرمزية ص : ١٦١ .

« صلاح لبكى » عن فرط احساسه بذلك الضوء النفسى الذى بعثه الحب فيه لو أنه حرص على أداة التشبيه فى تلك الصورة :

أمات ذاك الحب ، مات الذى سلسل نفسى فجر شعر طليق ؟(١١١)

أو هل كان بوسع « سعيد عقل » أن يوحى بذلك الجمال المستحيل الذى تتشح به المجدلية ، والذى تحول الى فكرة أو كاد ، لو أنه أبقى على المعادلة التشبيهية فى قوله :

نزهة للعيون ، تغوى به وهما ، وتنهد دونه اعيـــاء

وقوله :

وتلوت فى مهدها فكرة بيضاء مخضوبة بوهج ولذة ؟(١١٢)

ان تصفية الصورة من فواصل التشبيه على هـذا النحو ، وتحويل المشبه به الى حال من المشبه ، يوحى بأن المشبه ـ وهـو فى وجه الشبه أضعف ـ قوى حتى صار هو المشبه به ، وبذلك يرقى التشبيه الى مستوى الرمز ، لأن وحدة المشبه والمشبه به لا تدل على المشبه دلالة مباشرة ، وانما توحى به وتومىء اليه ـ اقرأ قوله عن « الصدى البعيد » رمز الحنين الدائم الى الحقيقة المطلقة :

أحب علـى مسمعى صـــدى مات فى أضلعى
هفا من سحيق المدى رضى ، أبيض البرقــع
وأطلع اول حب ، وراح ، ولم يرجـــع(١١٣)

فتشعر أن ما بين المحسوسات من علاقات تشبيهية ظاهرة لم يعد يهم الشاعر ، لأن ما يعنيه هو وقع الشىء وليس الشىء فى ذاته ، فالمـألوف أن يلتمس للصوت العذب مشبها به من مجال المسموعات كذلك كالألحـان وما ماثلها ، ولكن لأن أثر مثل هذا التشبيه يدور فى نطاق الحاسـة السمعية لا يتعداها ، ولأن « للصدى » فى وجدان الشاعر قيمة معنوية لا صوتية ، فقد آثر أن يشبهه بالرضى من حيث ما يثيره فى النفس من طمأنينة وارتياح.

---

(١١١) مواعيـد ص ٦٩ .

(١١٢) المجدلية ص ٤٤ ، ٤٩ . وانظر نماذج أخرى لتلك الظاهرة فى المصدر ذاته ـ ص ٦٨ ، ٦٩ .

(١١٣) الصدى البعيد ـ رندلى ص ١٢٧ .

ويدل تخلصه من فاصلة التشبيه على أن « الرضى » ليس معنى مضافا الى الصورة لايضاح قيمة الصوت ، بل انه الصوت ذاته وقد تحول الى شعور ، كما تشير معنوية المشبه به فى هـــذا النموذج وسوابقه الى أن التشبيه الرمزى يتجاوز ما هو معهود من ايضـــاح المعقول بالمحسوس الى تجريد المحسوس وتحويله الى فكر ةمحضة .

الى هنا ويبدو واضحا أن تجديد شعرائنا فى تركيب الصورة الشعرية ظل داخل الاطار العام لما تبيحه اللغة ، ولم يخرج على ما هو مقرر من أصولها وقواعدها ، وتلك غاية كل شعر أصيل : أن يطور اللغة بقدر ما يستلهم روحها ، وأن يظهر من طاقاتها الايحائية والتعبيرية ما كان كامنا ، وما يبدو لأول وهلة غريبا ، وما هو بغريب ، ولكنه جار على غير الشائع والمطروق .

غير أن هذه الحقيقة لا تبرز سوى جانب واحد من جانبى القضية ، لأن شأن المحاولات الأدبية فى بدايتها أن تلتبس ببعض أوجه الشطط ، وقـــد يفضى بها هذا الى مزالق لم تكن لتفضى اليها لو وجدت عونا وتوجيهـــا من النقاد والدارسين ، وأوضح الأمثلة على ذلك أن ما كان فى الأصل وسيلة الى تنقية الصورة الشعرية من شوائب الابتذال ، واستغلال قيمها الايحائية ألفاظا وتراكيب ، قد أدى فى النهاية الى بعض الاساليب التى تصدم الحس اللغوى ، والتى لا يفضى شذوذها الى نتيجة فنية تذكر ، ومن ذلك تأخـــير مفهوم الضمير بغية خلق جو من الغموض اللفظى فى مثل هذه الصور :

آن تظن بكرت على التلال الشمس
أقول قد فتحته الشباك .

* * *

أقول قد نزعته الرداء
عن قطعتى ضياء .

(قصيدة « حب » لسعيد عقل)

حقا أنا أهواك يا قمر ؟
عفوك لا أدرى ...
عنى أنا كتمته سرى

(حقا أنا أهواك ؟ لسعيد عقل)

* * *

أخبرتها ، أخبرتها النجوم
أنك لى ٠

(نلارا تلهو ٠ للشاعر نفسه)(١١٤)

ومع التجاوز عن شذوذ تلك التراكيب ــ وهو فى ذاته مزلق خطير ــ ماذا أفادت الصورة من تقديم الضمير على هذا النحو ؟ وأى فارق بينها وبين ما لو قال « قد فتحت الشـــباك » و « نزعت الرداء وكتمت سرى » و « أخبرت النجوم » ؟ اللهم الا اذا كان مجرد الخروج عن القاعدة هدفا فى حد ذاته ، وهو أمر لم يقل به حتى أكثر دعاة الرمز تحررا ، لأن هذا عندهم كان يخضع لمنطق النفس لا لشهوة الاغراب المحضه أو التعبير اللفظى غير المنتج ٠

ومزلق أسلوبى آخر فتح به « سعيد عقل » على الشعر العربى المعاصر طريقا عرفنا بدايته ولا يمكن التكهن بنهاياته ، فمن الأصول اللغوية التى يستشعرها من له أدنى مراس بالأسلوب العربى أن « ال » لا توصل بسوى الصفات الصريحة ، وأن غير ذلك من الأساليب الشاذة لا يصلح أن يكون نموذجا يحتذيه الشاعر ويحاكيه(١١٥) ، ولكن « سعيد عقل » لا يجد حرجا فى أن يصلها « بالفعل » ، وبالفعل الماضى على التخصيص ، هكذا :

باركتك اليد الأهلت على الجـدب عطـــاء ، فخلت العطـــل حالىْ
السخت أول الزمان عـلى خصب بـــلادى بالغيث المحرات(١١٦)
(قدموس)

الـــدرج الرنا الى عهـــدا
والكاد لى يشـــهق من دلال

---

(١١٤) النماذج من ديوانه « أجمل منك ؟ لا » ص ٢٠ ، ٢٢ ، ٧٨ ، ٩٦ ٠

(١١٥) جاء فى شرح الأشمونى على ألفية ابن مالك (جـ ١ طبعة دار احياء الكتب العربية ص ١٦٤ ــ ١٦٥) : وكونها أى صلة أل بمعرب الأفعال وهو المضارع قل ــ من ذلك قوله . « ما أنت بالحكم الترضى حكومته ولا الأصيل ولا ذى الرأى والجدل ، وهو مخصوص عند الجمهور بالضرورة » ٠ فاذا كان هذا أمر الأفعال المضارعة ، وهى أقرب الأفعال الى الصفات ، فما بالك بالأفعال الماضية ٠ وقد سبق أن أشارت الناقدة نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر ط ٢ ص ٢٩١ وما بعدها) الى خطورة هذه الظاهرة فى شعر الناشئة ، وأغلب الظن أنها لم تصادف تلك النماذج التى كتبها سعيد عقل ، فهو يتحمل ــ دون ريب ــ كبر بداية هذه الظاهرة ، وعلى دربه سارت المدرسة اللبنانية الحديثة ٠

(١١٦) ص ٢٤ ٠

يقــول : جن أو أشـــدا
عليك بالازهــر والظلال
(درج)(١١٧)

فترى كيف تدخل أل على الأفعال « أهل » و « سخا » و « رنا » و « كاد » وليست هذه نماذج فريدة في شعره ، لأن نظائرها تتكرر فى نتاجه على اختلاف أطواره الزمنية ، فهى ملحوظة فى مسرحيته الشعرية « قدموس » (سنة ١٩٤٤ م) كما أنها ملحوظة فى آخر دواوينه « أجمـــل منك ؟ لا » (سنة ١٩٦٠ م) ، ولا ريب أن كثرتها وامتدادها يخرجان بها عن نطـــاق الخطأ العابر الى الظاهرة المقصودة ، التى لا تؤدى ـ كما رأينا ـ وظيفة فنية خاصة ، والتى تكمن خطورتها فى أنها وضعت أمام ناشئة الشعراء مثالا شائها لوسائل التجديد فى التركيب الشعرى .

ان هناك حسا لغويا يكتسب من مخالطة التراث القومى وتمثله ، وهذا الحس هو أداة الشاعر فى تطوير لغته ، ولكنه فى الوقت نفسه سلطة غير منظورة توجهه بما لا يخرج عن روح اللغة وذوقها الأصيل ، واهون أنمـــاط التجديد ما يخدش ذوق اللغة دون غاية فنية ، لأنه فى تلك الحالة يخون الحس اللغوى والشعرى معاً .

---

(١١٧) أجمل منك ؟ لا ـ ص ٩٤ ـ ٩٥ .

٣ ـ الرمزية وموسيقى الشعر العربى المعاصر

من أبرز آثار النظرية الرمزية عنايتها بتحقيق الوضع الموسيقى الأمثل للتعبير الشعرى ، سواء باستغلال الايحاءات الصوتية فى الألفاظ مفـردة ومركبة ، أو بتخطى الأوزان التقليدية ، لأنها تكره الشـاعر على تضخيم عاطفته أو اضعافها بغية مطابقة هذه الأنماط الموسيقية الثابتة •

وعلى أيدى الرمزيين لم يعد الشعر يحاول منافسة الفنون التشكيلية كما كانت الحال فى زمن الشعر البرناسى ، بل أصبح ينافس الموسيقى ، كما لم يعد الشاعر نفسه معنيا بالتعبير عن المظاهر الرائعة أو الشكلية للحقيقة الخارجية ، بل العثور على « النغمة الموسيقية المطابقة لكل خفقة من خفقات روحه » على حد تعبير لانسون(١١٨) •

وموسيقى الشعر بهذا المعنى لا تنحصر فقط فى نظام المقاطع والحركات والسكنات الذى يتكرر بعينه من بيت الى آخر ، بل تتعدى ذلك الى وقع الأصوات وما توحيه بذاتها أو بترددها على نحو معين ، فالموسيقى خارجية وداخلية ، واذا كان العروض يحكم الأولى ، فان الثانية تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظم المجردين ، « فليس الوزن ـ كما تقـول اليزابيث درو ـ الا عنصرا واحدا من عناصر الجرس ، ولا يمثل النظام الوزنى فى نفسه الا الاطار الآلى أو العرفى الذى يستطيع الشـاعر فى داخله أو بارتسامه له أن ينمى الحركة الشعرية ، وينصب العرف المأثور زخرفة من المؤثرات الصوتية المتكررة التى تمتع الأذن ، ولكن اذا لم تؤد القصيدة شيئا سوى تكرار هذه المؤثرات فى رتابة دائمة ، فان النتيجة ستكون مجرد خلق شىء يثير الضجر والملل • انما نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق هى الأساس ، أو القاعدة التى يتباعد منها ثم يعود اليها ، وهى عنصر فى حركة أكبر ، وتلك الحركة هى الايقاع »(١١٩) •

---

(١١٨) لانسون ـ تاريخ الأدب الفرنسى جـ ٢ ص ٤٦٨ •

(١١٩) اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٥٠

ومعنى هذا أن ثمة فارقا دقيقا بين ما يعرف اصطلاحا بالوزن meter وما يسمى بالايقاع rhythm ، ولكي يتضح هذا الفارق ينبغي أولا أن نميز بين الصوت باعتباره وحدة نوعية مستقلة ، والصوت باعتباره حدثا ينطقه المتكلم بطريقه خاصة ، وفي ظروف لغوية وواقعية خاصة ، ففي الحالة الأولى ينظر الى طبيعة الصوت من حيث هو فتحة مثلا أو ضمة او لام أو باء ، وفي الحالة الثانية ينظر الى خصائصه النسبيه والسياقية relational أي الى درجته علوا وانخفاضا ، ومداه طولا وقصرا ، ونبره قوة وضعفا ، وتردده في التركيب اللغوى قله وكثرة ، وتلك خصائص تلحظ فيها طريقة النطق بالصوت ، بالاضافة الى السياق الوارد فيه(١٢٠) ·

فاذا روعي ترتيب هذه الخصائص الصوتية أو بعضها على نسق معين بحيث تتردد في الأسلوب الكلامي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة حصلنا بهذا على ما يسمى بالايقاع ، فالايقاع عبارة عن « تردد ظاهرة صوتية ــ بما في ذلك الصمت ــ على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة »(١٢١) ، ومن مجموع مرات هذا التردد في البيت الواحد تتكون صورة الوزن الشعرى ، فالوزن هو الصورة الخاصة للايقاع ، وكلاهما يقوم على التكرار من جانب الشاعر ، والتوقع من جانب المتلقي ، وعادة يكون هذا التوقع لا شعوريا ، لأن تتابع المقاطع على نحو خاص ــ سواء كانت هذه المقاطع أصواتا أو صورا للحركات الكلامية ــ يهيىء الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره ، وهذا سر أهمية الوزن الشعرى ، باعتباره استجابه لنزوع نفسي من قبل المتلقي ، أو لأنه كما يقول « كولردج » يحقق « زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة ، وفي الانتباه ، ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق اثارة الدهشة من وقت لآخر ، وعن طريق اشباع رغبة الاستطلاع تارة ، واثارتها تارة أخرى وهكذا ، على نحو دقيق جدا حتى انه يستحيل ادراكه ادراكا واضحا في اللحظة الواحدة ، وان كان الأثر الكلي الذى يولده كبيرا »(١٢٢) ·

---

(١٢٠) الخصائص الأولى عادة أساس التأثيرات الموسيقية musicality ، والنوع الثاني من الخصائص قد يكون أساسا للايقاع والوزن ــ انظر :
A. Warren & Wellek, Theory of literature, p. 160.

وانظر كذلك الدكتور محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٤٧٣ ·

(١٢١) أنظر الدكتور محمد مندور : في الأدب والنقد (ط ١) ص ١٨٠ ــ ١٨١ ·

(١٢٢) أ· أ· ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبي ص ١٨٨ ، ١٩٨ ·

وتختلف اللغات فى نوع الوحدة التى تتخذها أساسا للايقاع الشعرى تبعا لاختلاف طبيعتها الصوتية وظروف تطورها بعامة ، ففى الشعر الانجليزى مثلا يتولد الايقاع من النبر stress ، اذ فيها مقاطع تنطق منبورة وأخرى تنطق بلا نبر ، ومن تواليها معا تتكون وحدة نغمية ينشأ عن ترددها ما يدعى بالايقاع • أما عروض الشعر الفرنسى فعروض مقطعى ، يعتمد على عدد المقاطع فى البيت أكثر من اعتماده على نبرها ، والبحر الاسكندرى فيه يتكون من اثنى عشر مقطعا مقسمة الى أربع وحدات أو ثلاث ، كل وحدة من ثلاثة مقاطع أو أربعة ، ويأتى الايقاع من نبر المقطع الأخير فى كل تفعيله أو وحدة(١٢٣) •

أما فى عروض الشعر العربى فيتولد الايقاع من توالى الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص ، بحيث ينشأ عن هذا التوالى وحدة نغمية هى التفعيله التى تتردد على مدى البيت ومن ترددها ينشأ الايقاع ، ومن مجموع مرات هذا التردد فى البيت الواحد يتكون الوزن الشعرى فى القصيدة العربية •

والملاحظ أن عروض الشعر العربى ان روعيت فيه الخصائص العامة للاصوات ما بين متحرك وساكن ، فان ما بين هذه الأصوات من فروق طبيعية تتعلق بنوع الصوت ذاته ، وفروق نسبية تتعلق بالطريقة التى ينطق بها والخصائص التى يكتسبها من السياق اللغوى ، هذه الفروق لم تراع بما فيه الكفاية ، أو هى لم تراع أصلا رغم أهميتها ، ومن أجل هذا تساوت فى نظر العروضيين وحدات ايقاعية غير متساوية فى الحقيقة ، فمقطع « كقم » يعادل عروضيا مقطعا « كنا » من « نام » ، فكل منهما سبب خفيف يتكون من متحرك وساكن أو شرطة ودائرة (/٥) هذا مع التفاوت الكبير بين طبيعة كل من القاف والنون ، وكل من الميم الساكنة وحركة المد الطويلة ، بكل ما يترتب على هذا التفاوت من آثار فنية ، ان ما يهم العروضى أن تتساوى التفاعيل فى حظها من الحركات والسكنات ، وان تتساوى الأبيات فى نصيبها من التفاعيل ، اما نوع الصوت وبيئته وما عسى أن يترتب عليهما من اختلافات جوهرية بين صوتين كلاهما متحرك أو ساكن ، فعبء لا يتحمله العروضى ، أو لم يشأ أن يتحمله ، ربما لأنه أكثر انتماء الى مجال الدراسة اللغوية •

---

(١٢٣) انظر : د• محمد مندور : فى الميزان الجديد (ط ١) ص ١٧٦ ـ ١٨١ •
وكذلك :
Theory of literature, P. 168

ونضيف أنه اذا كانت هذه الفروق موطن اهتمام اللغوى فى جانبها الصوتى البحت ، فهى كذلك موطن اهتمام الناقد الادبى ، وهى أكثر أهمية بالنسبه لدارس الشعر الرمزى باعتبار ما تضفيه على الاسلوب من ايقاع داخلى منشأه تنوع الاصوات ، وانسجامها ، ونسبة ترددها ، ومدى ارتفاعها وانخفاضها ، وطولها و قصرها ، وشدة ما عليها من نبر او ضعفه ، وتلك سمات يرجع بعضها — كدرجـة الصوت ومداه طولا أو قصرا وقوة نبره او ضعفه — الى طريقة الانشاد الشعرى وقدرة القارىء على تنغيم القصيدة بما يبرز ايقاعاتها ودلالاتها ، وهو أمر يختلف من قارىء لآخر ، كمـا يختلف باختلاف المواقف والمعانى الشعريه ٠

وللانشاد بهذا الاعتبار أهمية خاصة فى استغلال الطاقة الايحـائية لاصوات البيت الشعرى . وهو لا يتحقق بمجرد مراعاة التفاعيل فى الوزن ، أو باعطاء النبر حقه من الضغط ، بل لابد مع هذا من النغمة الموسيقية ، أى تلوين الأسلوب تلوينا صوتيا يختلف عند الاستفهام عنه عند التعجب او عند الجمل الاخبارية التى يراد بها الاخبار عن أمر من الأمور أو حدث من الاحداث ، فتظل النغمة فى صعود وهبوط ، مع الانسجام فى درجة الصعود والهبوط ، بحيث اذا انتهى المعنى هبط الصوت وأوحى بانتهائه ، فاذا كان لم ينته بعد صعد الصوت وأشعر السامع بأن ثمة للمعنى بقية ٠ صحيح أن قراءة الشعر ليست صورة مخففة من الغناء اذ لا توجد فيه طبقات صوتية محددة يجب التزامها عند القراءة ، ولكنه ما من شك فى أن طبقة الصوت فى القراءة الشعرية تتراوح علوا وانخفاضا ، وهذا التلاعب بالطبقة جزء من فن الاداء الشعرى لا يقل اهمية عن الاجزاء الاخرى التى تميز الشعر(١٢٤) ٠

اقرأ مثلا هذين البيتين لسعيد عقل :

أرى المنتهى آنا من الدهر شـاردا   توقف عنـد الجفن يحيـا ، ويلعب
له الله ! مَا الحلم الذى عاش بعضه   على شاطىء العينين، فارتاح يطرب؟(١٢٥)

فلكى تستطيع استغلال الطاقة التنغيمية فى اسلوب البيتين استغلالا ايحائيا ، ينبغى أن تقرأ الجملة الخبرية فى البيت الأول بنبرة هادئة ، وأن

---

(١٢٤) أنظر : د . ابراهيم أنيس . موسيقى الشعر (الطبعة الأولى — دار الفكرة — دون تاريخ) ص ١٦٦ ٠ وكذلك . ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبى ص ١٩٦ ٠

(١٢٥) من قصيدته « خمر العيون » — رندلى ص ٧٢

تشبع حركات المد فى كلمات « المنتهى » و « آنا » و « شاردا » و « يحيا » حتى اذا انتهيت الى الجملة التعجبية فى أول البيت الثانى صعد الصوت وامتد ليؤائم ما فيها من شعور بالدهشة والغرابة ، وبعد سكتة قصيرة بين هذه الجمله ولاحقتها يصعد الصوت مرة ثانيه وتتوالى المقاطع دون فاصل ، حتى ينتهى الاسلوب الاستفهامى وقد أشعر السامع بوجوب انتظار تتمة الفكرة فى بقية الابيات .

على أن استنباط الخصائص النغمية فى القصيدة لا يتوقف فقط على جمال القراءة الشعرية ، بل يرتبط كذلك بجمال الصياغة ، فهناك بعض القيم الصوتية — كنوع الصوت ذاته ومدى انسجامه مع غيره ونسبة تردده — التى تعتمد أساسا على طاقة الشاعر ، وعمق احساسه بموسيقى الأصوات مفردة ومركبة ، وقدرته على ترتيبها بحيث توحى بالشعور المراد اثارته ، وهذه القيم ما يعنينا فى هذا المقام .

(أ) الايحاء بالموسيقى الصوتية :

كثيرا ما عنى الأوروبيين بايضاح أسرار الشعراء والكتاب اللغوية ، فتراهم يحصون أنواع الأصوات المتحركة والساكنة فى البيت من الشعر ، ويقيمون بينها نسبا يستخرجون بفضلها ما يسمونه الانسجام الصوتى ، الذى ينشأ عن توزيع الأصوات المتحركة voweis ثم انسجام المحاكاة الناجم عن مطابقة وقع الأصوات الساكنة consonants لاحساسنا بالشىء الذى نتحدث عنه ، على نحو ما توحى السينات المتتابعة مثلا بصفير الريح(١٢٦) .

ومعلوم كذلك أن العرب قد فطنو الى وجود أفعال وأسماء أصوات ترتبط فيها المعانى بوقع الأصوات ، وربط بعضهم — كالزمخشرى — بين بعض الأصوات ومعانيها بتقريره مثلا أن الأفعال التى تبدأ بنون وفاء تفيد معنى المضى والنفاذ(١٢٧) ، كما ربط ابن سينا فى رسالته عن « أسباب حدوث الحروف » بين أصوات اللغة والأصوات الطبيعية ، فالشين مثلا فى رأيه تسمع عن « نشيش الرطوبات ، وعن نفوذ الرطوبات فى خلل أجسام يابسة نفوذا بقوة »(١٢٨) ، أما انسجام الأصوات فقد درس العرب خصائصه السلبية من

---

(١٢٦) أنظر : د : محمد مندور : فى الميزان الجديد ص ١٤٥ .

(١٢٧)أنظر : د محمد مندور : فى الادب والنقد (ط ١ سنة ١٩٤٩ م) ص ٢٦ — ٢٧ .

(١٢٨) من آراء ابن سينا فى رسالته المشار اليها — أنظر . د : ابراهيم أنيس أصوات اللغة عند ابن سينا (احدى المحاضرات التى القيت فى مؤتمر مجمع اللغة العربية — جلسة ١٧ يناير سنة ١٩٦٣ م) ص ١٠ .

نحو انتفاء التنافر والتعقيد تحت ما أسموه بعلم الفصاحة ، كما درسوا مخارج الحروف وطرق النطق بها فى علوم التجويد والقراءات بل وحاولوا استخلاص قانون صوتى لفصاحة الكلمات على اساس تقارب هذه المخارج أو تباعدها — يقول السيوطى فى المزهر : قال ابن دريد فى الجمهرة : أعلم أن الحروف اذا تقاربت مخارجها كانت أثقل على اللسان منها اذا تباعدت ، لأنك اذا استعملت اللسان فى حروف الحلق دون حروف الفم ودون حروف الذلاقة كلفته جرسا واحدا وحركات مختلفة »(١٢٩) ٠

على أن أمثال هذه المحاولات — رغم طرافتها — لم تكن من العمق والتنظيم بحيث يمكن أن تؤدى الى نتائج ايجابية فيما يخص الدلالة الصوتية ، ولئن وفق بعض القدامى من شعرائنا فى الموائمة بين التعبير الصوتى والتجربة الشعرية ، فقد كانت هذه الموائمة ذوقية محضة ، ولم تكن نتيجة تفكير نظرى سابق كما هو الشأن فى فلسفة الايحاء الرمزى ، وهى الفلسفة التى تركت أثرها فى بعض شعرائنا المعاصرين ٠

بيد أن هذا الأثر — فيما يخص الدلالة الصوتية — لم يبلغ عند شعرائنا من الاسراف ما بلغته نظرية كنظريات الأصوات الملونة عند « رامبو » اذ لم يزد عن تنبيه هؤلاء الشعراء الى أهمية الجانب الموسيقى فى لغة القصيدة وضرورة ربطه بحركتها النفسية ٠ وكثيرا ما بدا هذا الاثر فى دقة احساسهم بالالفاظ وتحريهم منها — أغلب الظن بطريقة لا شعورية — ما تنسجم آثاره الصوتية مع الحالة الشعرية التى يراد اثارتها ٠ اقرأ مثلا قول « صلاح لبكى » فى قصيدة بعنوان « حلم » :

لا تحققت ياحلم فتساويت والعدم
أنت أشهى ممنعا مسرف البعد والشمم
انت أدنى ما انت فى عالم السر والظلم
جوك الغيب والمبهم والموعد المكتتم
لك عند الحياة منة من يمطر الديم
حسبنا منك ما نشمك بالوهم أو نضم(١٣٠)

---

(١٢٩) عبد الرحمن جلال الدين السيوطى : المزهر فى علوم اللغة وأنواعها : الجزء الأول بتحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرين (دار احياء الكتب العربية ط ٢) ص ١٩١ وانظر كذلك : الدكتور تمام حسان : مناهج البحث فى اللغة (الانجلو سنة ١٩٥٥ م) ص ١٣٥ ٠

(١٣٠) مواعيد ص ٥٥ ٠

وقارنها من ناحية الوقع الصوتى وانسجامه مع المعنى الشعرى بقول بشر فارس » فى قصيدته (وحى) :

رب فجر تسور الوهم فيه الى الفضا
فخلا عارف بفيض من اللطف منتضى
لقف الغيب من رهافة ما خف مومضا
صرف اللب تحت جفن أمين وأغمضا
حسب السر أن كاشفه كف مبغضا
فالتوى مولعا هلوعا ، وسرعان ماقضى(١٣١)

فالموسيقى الخارجية فى الحالتين متماثلة ، اذ القصيدتان من مجزوء الخفيف ، وكلاهما يطرح موضوعا يكاد يكون واحدا ، هو الحلم الشعرى الذى تصوره القصيدة الاولى وهميا بعيد التحقيق وتصوره الثانية كالومضة الخاطفة لطفا ورهافة ، ورغم هذا يتفاوت حظ القصيدتين من وقع الاصوات وانسجامها وطاقتها الايحائية ، ففى القصيدة الأولى يقف الشاعر من ذلك الحلم الوهمى موقف القانع بامتناعه ، المعجب بما فيه من سرية وابهام يقتلهما البوح والوضوح ، فحديثه عنه أشبه بالهدهدة والتغنى ، ومن ثم حسن أن يلجأ الى الروى المقيد والأصوات السواكن والحركات القصار بما تمثله جميعا من سرعة وهرولة ، ثم الى الأصوات الانفية خاصة ــ الميم والنون ــ لخفتها وقلة ما تستلزمه من الجهد العضلى فى النطق(١٣٢) ولما فيها من طاقة نغمية وغنائية غير محدودة ، فليست مصادفة أن يتردد هذان الصوتان أكثر من ثلاثين مرة موزعة توزيعا شبه عادل على مدار قطعة شعرية لا تتجاوز الستة أبيات .

أما فى القصيدة الثانية فلا يقف الشاعر من حلمه الرهيف موقف التغنى أو الرضا بامتناعه ، بل يحاوره حتى يقتنص منه الومضة اللطيفة ، ومن أجل ذلك قل اتكاؤه نسبيا على الأصوات الغنائية ، واستطاع استغلال الحركات القصيرة فى حشو الأبيات للايحاء بحركة تعقبه للحلم المنشود منذ كان فيضا يتسور الوهم وراءه حتى يفنى ويتبدد بعد أن ينال الشاعر منه بغيته ، ولكن هذه الحركة تهدأ فى آخر كل بيت فتنتهى الى نوع من التلاشى

---

(١٣١) الكاتب المصرى ــ مايو سنة ١٤٩٦ م (مجلد ٢ عدد ٨ . ص ٦٠١ .

(١٣٢) استفدنا فى صفات الأصوات سمعيا وعضليا من فصل قيم للدكتور ابراهيم انيس بعنوان « الجرس فى اللفظ الشعرى » ــ انظر : موسيقى الشعر ص ١٥ : ٣٨ .

الرحب توحي به القافية المطلقة • وتستطيع أن تهمس بكلمة « كالفضا » أو « فضى » لترى أن الحركة الطويلة فى آخر كل منهما ساعدت على ابراز ما فى معنى الكلمة الأولى من رحابة ، وما فى معنى الكلمة الثانية من نفاذ ، فكأن ما فى ألف المد من طول وسعة بمثابة القرار الموسيقى يتردد بين كل مجموعة وأخرى من النغمات فيخلق من التنوع والتجاوب ما ينأى بالايقاع عن التكرار الرتيب • ومع هذا كله قد لا تستسيغ الاذن الحساسة كثرة التجاء الشاعر الى أصوات غير سهلة نسبيا لما فيها من رخاوة كالفاء أو لما تحتاجه من جهد عضلى غير عادى كالضاد(١٣٣) ، وقد تستشعر نوعا من النبو أو التكلف فى بعض الالفاظ والتراكيب • ولعل هذا موطن المفارقة بين ذلك النص وسابقه ، حيث يأنس القارىء فى الأول انسجاما منشأه دقة اختيار الاصوات ودقة توزيعها ثم المواءمة السياقية ، وهى غايات لم يحققها النص الاخير كما ينبغى أن تتحقق •

ولا يعنى هذا أن الشاعر حين يشرع فى عمله الفنى يضع أمامه حشدا من الجمل والكلمات ليختار منها عن وعى ما يشتمل على نسبة معينة من صوت ما ، ونسبة أخرى من صوت ثان وهكذا ، والا تحول الابداع الشعرى الى عملية رياضية عقيمة ، بل يعنى أن الشاعر مدفوعا بحسه الفنى ــ وبلا شعور فى أغلب الأحيان ــ يتحرى من الكلمات الطفها وقعا وأكثرها مواءمة للمعنى المراد ، فقيمة الصوت اذن ليست قيمة مطلقة ، وانما هى مشروطة بانسجامه مع غيره من الأصوات الواردة فى التركيب ثم بانسجامه مع الحالة الشعرية ومطابقته لها ، الأمر الذى يدفع شاعرا « كبشر فارس » رأيناه فى النموذج السابق يعتمد على الأصوات القصيرة فى حشو الأبيات أكثر مما يعتمد على أصوات المد ، يدفعه الى أن يعكس الآية فى مثل هذه الأبيات :

رجـع ميسـات الخـود — فى المـلاءات السـود
مثـل مـدات العـود — فى ضـلوع المعمـود
يا وجـوم المعمـود — عنـد لهـو معقـود
مـن لبـاب مسـدود — فى رواق ممـدود(١٣٤)

---

(١٣٣) لما تستلزمة الضاد من الجهد العضلى وما فى الأصوات الرخوة من صعوبة نطقية نسبية أنظر : موسيقى الشعر ص ٢٣ ، ٢٦ وأنظر كذلك تعقيبا على هذه القصيدة فى الفصل السابق ــ الفقرة الخاصة بالرمزية الميتافيزيقية •

(١٣٤) من قصيدة « أشباه وأضداد » ــ الأديب ــ يناير سنة ١٩٥٢ م (ص ٨) •

فهو هنا ـ على نقيض ما سبق ـ يكثر من حركات المد الطويلة كالألف والواو والياء ، لأن حركات المد ـ كما هو معلوم ـ من أكثر الأصوات سهولة فى النطق ولطفا فى الاذن وطواعية للايحاء ، ولان ما فيها من سعة وامتداد يتناسب مع حالة الشجن الهادىء العميق التى تسود الابيات ، اذ تحس أن ألف المد فى كلمة « ميسات » من البيت الاول تعكس ما فى معنى تلك الكلمة من حركة بطيئة رتيبة كما تحس أن واو المد فى الشطر الثانى من البيت نفسه قد جعلت « الملاءات السود » أعمق سوادا اذا صح التعبير ، أما فى « مدات العود » فتبنغ المواءمة بين الصوت والدلالة درجة التجاوب الكامل ، فكأن حركتى المد فيها ـ الألف والواو ـ توازين حركة امتداد انغام العود فى ضلوع البائس الحزين ، وليس عسيرا أن تكتشف مثل هذا التجـــاوب الصوتى بين حركات المد والمعنى الشعرى فى البيتين الأخيرين وبخاصة فى كلمتى « مسدود » و « ممدود » حيث توحى الضمة الطويلة بأن هذا التيه الممتد الذى يعانيه الشاعر لا نهاية له ولا مهرب منه ·

وربما كان « سعيد عقل » أقدر شعرائنا الذين تأثروا بالمذهب الرمزى على الاحساس بالاصوات ودقة توزيعها فى البيت الشعرى ، فشعره محاولة لهندسة صوتية يراد بها تجاوز الدلالة الوضعية للكلمة ، والرجوع بها الى عهدها الأول يوم كانت بنت التفاهم البدائى ، مجرد أصوات تتساوى فى الجوهر وشكل الجوهر مع الشىء المقصود اظهاره : « مهمة الفن ـ كما يقول ـ أن ينتقى ويرتب ، بحيث يوجد تركيبا كلاميا ، وقل موسيقيا ، فيه من الأصوات ، تمازجها أو التنادى ، جهرها أو الخفيت ، مقتضبها أو المنبسط ، الى ألف لعب ولعب ، ، ما يؤلف صيغا صوتية تعيد بين الكلام والمقصود اظهاره رابطة فيزيولوجية سبق للتدخل العقلى أن فصمها ، وبقدر ما يوفق الفن الى ذلك تكون درجة الخلوص فى الشعر »(١٣٥)وهو يعنى بالتمازج فى التركيب الكلامى انسجام الصوت مع ما يغايره ، وبالتنادى تجاوبه مع ما يناظره على مسافات زمنية مناسبة ، اقرأ قوله عن لقاء المسيح بالمجدلية :

سربلته أطيابها ، سربلته سحب النور ، سربلته الهيولى(١٣٦) ·

فتلاحظ اعتماده على أحرف بعينها كالسين والراء واللام والباء والهاء موزعة على الجمل الايقاعية فى البيت (التفاعيل) بما يسمح بتردد الصوت

---

(١٣٥) مقدمة المجدلية ص ٣٤ ـ ٣٥

(١٣٦) المصدر السابق ص ٧٠ ·

الواحد على مسافات زمنية متقاربة ، « فالسين » مثلا تتصدر التفعيلة الأولى « سربلته » ثم تختفى لتعود مرة أخرى فى أول التفعيلة الثالثة ثم فى صدر التفعيلة الرابعة وحشو التفعيلة الخامسة ، وهكذا تتجاوب بقية الأصوات ، كل مع ما يناظره ، كما يمتزج كل منها مع ما يغايره ، بحيث ينشأ عن التناظر والتغاير معا ايقاع خاص داخل الموسيقى الخارجية للبيت ، ولصوت السين فى هذا المقام أهمية خاصة ، لأنه من حروف الصفير ، وهو بما فيه من وسوسة وحفيف ملائم أشد الملاءمة للايحاءات السارة التى تثيرها كلمات « كالطيب » و « النور » و « الهيولى » ، كما أن تردده يكسب البيت لونا من الموسيقى تستريح اليه الآذان وتقبل عليه ، « ومثل هذا كمثل الموسيقى حين تتردد فيها أنغام بعينها فى مواضع خاصة من اللحن فيزيدها هذا التردد جمالا وحسنا . فليس تكرار الحروف قبيحا الا حين يبالغ فيه وحين يقع فى مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيرا . فالمهارة هنا تكون فى حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقى الماهر النغمات فى نوتته . وليس هذا يتأتى لكل شاعر ، كما لا يكون مع كل الحروف »(١٣٧)

وليس مثل هذا البيت فريدا فى نتاج الشاعر ، بل ان قارىء المطولة ذاتها سوف يسترعى نظره كثرة تردد هذا الصوت وما يشبهه من حروف الصفير ، بنسب مختلفة ، فى مواقف شعرية مماثلة للموقف السابق :

سفح الله ، غب نشوته ، قارورة الحسن فى صحارى البرية

* * *

من صبا المجدلية اقتصفوا العود ، ومن رن كأسها النغمات

* * *

فجرت فى الفضاء سلسلة الحلم ، ورخت على الأديم الصفاء
من أساريرها اكتست عطفات النهر زهوا ، وميسة البان جاها

* * *

هينمات النسيم ، رقرقة الأضواء ، مسفوحة على الكائنات(١٣٨)

---

(١٣٧) موسيقى الشعر ص ٣٥ .
(١٣٨) المجدلية صفحات ٤٨ ، ٥٦ ، ٧٢ ، ٧٧ .

ففى هذه الأبيات وأمثالها ترى السين وما يشبهها من حروف الصفير كالصاد تستجيب بجرسها المفرد والمركب لرنة الطرب التى يتحدث بها الشاعر عن جمال « المجدلية » وما يخلعه على الوجود من نشوة وزهو وصفاء ٠

على أن هذا لا يعنى بطبيعة الحال أن ما يصلح للتعبير عن موقف هو بالضرورة صالح لغيره ، فلكل حالة شعرية ظروفها التعبيرية الخاصة ، والمرجع أولا وآخرا الى رهافه ذوق المبدع ودقة استشعاره للتراكيب الصوتية التى تعين على نقل تجربته كما يحسها ، ومن ثم لا تكون مهمة الناقد فى هذا الصدد أن يبحث عن السبب فى انصراف الشاعر عن أسلوب كلامى الى آخر ، بل واجبه أن يظهر كيف عبر الشاعر عن نفسه فى موقف بعينه ، والى أى مدى وفق فى ذلك التعبير ، فمن قبيل التحكم أن يسأل « سعيد عقل » لم لم يستخدم فى هذا النموذج ما استخدمه فى النماذج السابقة من مركبات صوتية ، يقول فى « نجوى الليل » :

ما الهوى من بعدنا ؟
ما التلاقى ؟ ما المنى ؟
ما المواعيد بظل البيلسان ؟
ياهنا ليس هنا ؟
يادنى خلف الدنى
انت هم الفل ، أسقام الحزام(١٣٩)

فالليل الذى يناجيه ليس ليلا على التحديد ، بل هو عالم مثالى وراء الزمان والمكان ـ ياهنا ليس هنا ، يادنى خلف الدنى ـ ، وفى مناجاته له نبرة من وجد المتصوفة بالحقيقة المطلقة ، وفى تغنيه به ما فى أذكارهم من ترنح ودندنة ، وليس أعون على اثارة مثل هذا الجو النغمى من صوتى الغنة : الميم والنون ، لان فيهما بعض ما فى الحركات الطويلة من قيم صوتية ، ولأنهما يشبهانها فى سهولة النطق ولطف الموقع ، ثم لأن لهما فوق ذلك رنة غنائية وموسيقية خاصة ومن هنا كان الحاح الشاعر عليهما الحاحا غير عادى ، ومن هنا كذلك كانت نسبة تردد كل منهما فى جملة الأبيات أكثر من نسبة تردد أى صوت صامت آخر ، باستثناء « اللام » التى تشبههما فى سهولة النطق ، وان لم يكن فيها ما فيهما من طاقة منغومة ٠

---

(١٣٩) رندلى ص ١٤٣

وما أردنا من هـــذا الا نبرز جانبا فى الموسـيقى الصوتية يمكن أن يستغله شعراؤنا ـ وقد استغله بعضهم بالفعل ـ داخل الأوزان الشـعرية المعروفه ، فيخلقون به ايقاعا باطنيا يضـاف الى الايقاع الخـارجى ويقويه ، ونكرر ما قلناه سابقا من أن مرد هذا اولا وآخرا الى حساسية الشاعر فنيا ولغويا(١٤٠) ، فبقدر فتناعه بالتجربة الشعرية وتمكنه من وسـائل الاداء يكون توفيقه في اختيار الاطار الصوتى الملائم ، وليس هناك قانون وضعى محض يلزم الشاعر بان يلجأ الى تعبير بعينه فى حالة بعينها ، وأية محاولة لوضع مثل هذا القانون لن تنجو من القصور والتكلف معا ، وقد صنع بعضهم قصائد تجريبيه بالانجليزيه تسودها الحركات الطويلة المفتوحة مثل (و) أو (آ) و (أ) . وكذلك أصوات حروف ساكنة لينه دائرية لطيفة مثـــل (ر) ، (ل) ، (م) ، (ر د) ، (ل د) . (ر ل) ... الخ ، وطلب مقابلتهـــا بحروف متحركه عاليه رفيعه مثل (ا ى) و (أ) ، وحروف ساكنه خشنة ، مثـــل (ز) و (تشى) و (كى) و (جى) ... الخ ، والفت أيضا أبيات من الشعر أوزانها تتكون من مقطعين أو ثلاثه مقاطع وذات تعبيرات صوتيه مختلفة . واختبر تأثير هذه العوامل المختلفة باختيار صفات معينه من قوائم معدة ، فوجد أن « الايقاع أكثر العناصر تعبيرا عن الحالة

---

(١٤٠) هذه الحساسيه هي التى تجعل الشاعر يختار فى بيت من أبيات القصيدة نمطا صوتيا ما يلبث ان يغيره فى البيت التالى تبعا لتطور الموقف الشعرى ، وهى التى تملى على شاعر كالسياب « أن يعاقب فى قوافى الأبيات التالية بين الحركة الطويلة والصوت الصامت :

وكل عام ـ حين يعشب الثرى ـ نجـــوع
ما مر عــام والعـــراق ليس فيــه جــــوع
مطـــــر
مطـــــر
مطـــــر
فى كـــل قطـــرة من المطـــــر
حمـــراء أو صـــفراء من أجنـــة الزهـــــر

فترى أن فى هـــذه الأبيات لحظتين نفسيتين . أولاهما لحظة تفجع وحسرة على خـــير العراق الذى يذهب الى غير ابنائه ـ والقصيدة ترصد حالة ما قبيـــل الثورة ـ ، وثانيتهما : لحظة امل ويقين بأن المطر ـ رمز الخصوبة والنماء ـ يحمل من قوى الحياة الكامنة ما يبشر بمستقبل جديد . فحركة المد الطويلة فى كلمتى « نجوع » و « جوع » موائمة بسمتها وامتدادها لنبرة التحسر والمناحة التى تسود اللحظة الأولى ، على حين ساعدت الحركات القصار والروى الساكن في كلمات « المطر » و « الزهر » على الاشعار بلحظة التكون السريع ، لحظة انهمار المطر وعودة الحياة الى الأزهار الذابلة ـ أنظر أنشودة المطر ص ١٦٤ ـ ١٦٥

المزاجية وتليه أنماط التعبير الصوتية ، ثم تأتى الحروف الساكنة الخشنة أكثر مرحا وفكاهة بينما الأصوات العميقة المفتوحة أكثر وقارا وقوة »(١٤١) ٠

والحق أن مثل هذه المحاولة لا يحسن قبولها الا فى نطاق الاجتهادات التقريبية لا غير ، فهى ليست قاعدة مطردة بمقتضاها يصب الشاعر أحاسيسه فى قوالب صوتية معدة ، لأن قيمة الصوت ـ كما قلنا ـ ليست بذاته فقط ، بل بالتوفيق بينه وبين ما يسبقه ، وباشباعه لحالة التوقع السائد فى ذهن كل من الشاعر والقارىء ، وتختلف الطريقة التى يؤثر بها الصوت فى نفوسنا تبعا للانفعال الذى يكون موجودا فعلا فى ذلك الوقت ، بل انها تختلف أيضا تبعا للمدلول وللظروف العامة التى يوجد فيها هذا الصوت ، « فتأثير اللفظ من حيث هو صوت لا يمكن فصله ـ كما يقول ريتشاردز ـ عن التأثيرات الأخرى التى تتم فى نفس الوقت ، فجميع هذه التأثيرات ممتزجة معا بحيث لا يمكن فصل أحدها عن الآخر »(١٤٢) ٠

واذا كانت الأصوات بحسن اختيارها ودقة توزيعها واكتمال مواءمتها للحالة الشعورية تمثل الجانب الداخلى فى موسيقى القصيدة ، وكانت بهـذا الاعتبار موطن اهتمام الشاعر الرمزى ، فان ذلك لا يعنى اغفال الجانب الآخر من القضية وهو جانب الموسيقى الخارجية كما تبدو فى الايقاع والوزن ، وقد كانا من قديم مجالا خصبا لمحاولات التجديد ٠

ب ـ التجديد وموسيقى القصيدة الرمزية :

وقد سبق أن قلنا ان الايقاع عبارة عن تردد وحدة نغمية على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة ، وهذه الوحدة فى الشعر العربى هى التفعيلة التى قد تتردد بمفردها طيلة البيت كما فى بحر الكامل مثلا (متفاعلن ست مرات) ، وقد تشاركها هذا التردد تفعيلة أخرى كما فى بحر الطويل (فعولن مفاعيلن أربع مرات) حيث ترد تفعيلة تعقبها أخرى مغـايرة ثم الأولى مرة ثانية وهكذا ، ومن مجموع التفعيـلات فى البيت الواحـــد يتكون الوزن الشعرى ٠

---

(١٤١) ميادين علم النفس « باشراف ج٠ ب٠ جيلفورد وتحرير مجموعة ـ المجلد الأول ـ اشرف على ترجمته الدكتور يوسف مراد (دار المعارف ـ مصر سنة ١٩٥٥ م) ص ٤٨٩ ـ ٤٩٠ ٠

(١٤٢) ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبى ـ ترجمة الدكتـــور مصطفى بدوى ص ١٩١ ـ ١٩٢ ٠

وأهمية الايقاع والوزن فى الايحاء الشعرى لا تقل عن أهمية المواءمة الصوتية ، ويعزو « ريتشاردز » هذه الأهمية الى ميزة التوقع التى يحققهانها، لان تتابع المقاطع على نحو خاص يهيىء المتلقى لاستقبال أسلوب ايقاعى من هذا النمط دون غيره ، ويأتى الوزن فيضيف الى مختلف التوقعات التى يتألف منها الايقاع نسقا زمنيا معينا ، فليس الوزن فى الكلمات ذاتها وانما فى الاستجابة التى يخلقها فنحس وكأن مشاعرنا قد انتظمت على نحو خاص(١٤٣) .

ثم ان للايقاع والوزن ـ فوق خاصة التوقع وما تتطلبه من اشباع ـ صلة وثيقة بحالة الانفعال التى تسيطر على الشاعر ، فمن الوقائع المشاهدة أن حركاتنا تصبح موزونة موقعة حين نعانى انفعالات قوية ، اذ ان قانون الانتشار العصبى ـ كما يسميه جويو ـ يجعل التنبه أو التأثر الذى ينشأ فى الدماغ ينتقل قليلا أو كثيرا الى الأعضاء كما ينتقل الاضطراب على صفحة الماء الذى كان ساكنا ، وبتأثير قانون « الوزن أو الايقاع » الذى يسيطر على جميع الحركات يتحول هذا الاضطراب الى تموج منتظم ، فاذا كنت فى حالة قلق بسيط رأيت ساقك تتحرك وتهتز ، واذا كنت تعانى ألما ماديا أو نفسيا رأيت الجسم كله يضطرب فاذا اشتد هذا الألم رأيت الجسم يهتز الى أمام والى وراء ورأيت اضطرابه يصبح منتظما ، واذا كنت أخيرا فى حالة فرح شديد رأيتك تقفز وترقص . وهذه الظاهرات نفسها تلاحظ كذلك فى أعضاء الصوت ، اذ يكتسب الكلام بتأثير التنبه العصبى قوة وايقاعا واضحين(١٤٤). واذا كان الايقاع اشارة طبيعية الى عمق الانفعال ، فان هذا ايقاع يميل ـ وفقا لقانون علمى آخر هو قانون العدوى العاطفية ـ الى أن ينقل الانفعال الى قلب السامع ، فمتى تكلم المرء شعرا فكأنه بذلك وحده يقول : ان ألمى أو فرحى من القوة بحيث لا يمكن أن أعبر عنه باللغة العادية ، أو كأن ايقاعات كلامه فى تلك الحالة « ضربات القلب تسمعها الأذن وتنظم الصوت ، فاذا سمعها الآخرون أخذت قلوبهم تخفق هى الأخرى على هذا الايقاع عينه »(١٤٥)

---

(١٤٣) انظر فصلا قيما لريتشاردز بعنوان « الايقاع والوزن » :
مبادىء النقد الأدبى ترجمة الدكتور مصطفى بدوى ـ ص ١٨٨ وما بعدها .

(١٤٤) انظر :
ج. م. جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ـ ترجمة سامى الدروبى ـ دار الفكر العربى ـ مصر (١٣٨) .

(١٤٥) السابق ص ١٣٩ .

وقد كان النموذج المتبع فى تشكيل القصيدة العربية ــ وما يزال متبعا عند كثيرين ــ أن يلتزم الشاعر بالايقاع والوزن كليهما ، بحيث تتساوى الأبيات فى نوع التفعيلة المتخذة أساسا للايقاع ، وفى عدد التفعيلات الموجودة فى كل بيت بل وفى القوافى التى تنتهى بها هذه الأبيات • وقد كان هذا الالتزام فى الحقيقة استجابة ضرورية للظروف الثقافية والاجتماعية التى واكبت نشأة الشعر العربى كما كان امتدادا طبيعيا لتلك الخاصة الموسيقية التى يحس بها من يمارس اللغة العربية ممارسة تذوق ووعى وادراك •

ففيما يختص بالظروف الثقافية والاجتماعيـــة يمكن القول بأن الأدب العربى فى مراحله الأولى كان أدبا سمعيا يعتمد على ما تلتقطه الأذن لا ما تطالعه العين ، بسبب فشو الأمية وقلة استخدام الـــكتابة والقراءة أداتين للتعامل الأدبى • وحين اعتمد القوم على مسامعهم فى الحكم على النص اللغوى اكتسبت آذانهم مرانا وقدرة على التمييز بين الفروق الصـــوتية الدقيقة ، وأصبحت تلك الآذان مرهفة تستريح الى كلام لحسن وقعه أو ايقاعه ، وتأبى آخر لنبوه • ولعل أمر هذه الظاهرة لم يقتصر على الأدب العربى القديم ، بل شمل كل الآداب القديمة للأمم الأخرى التى مرت بأطوار تاريخية شبيهة بتلك التى مرت بها الأمة العربية ، والفارق الهام بين الأمة العربية وغيرها فى هذا الصدد هو أن العرب مروا بعهودهم البدائية وهم أميون ، وكانت لهم آداب ربما رجعت الى ما قبل المسيح ، ثم تطورت هذه الآداب فى ظل الأمية حتى اكتمل تطورها وأخذت صورة الأدب الناضج وهى ما تزال على الأمية باقية(١٤٦) •

ثم ان للشعر العربى وضعه الخاص داخل اطار هــذه الحقيقة العـامة ، فالملاحظ ــ كما يرى الأستاذ عباس محمود العقاد ــ ان الأمم التى ينفرد فيها الشاعر بالانشاد تختلف عن تلك التى تنشد الشعر جماعة ، ففى الحالة الأولى تعظم حاجة السامعين الى الموسيقى الشعرية والقوافى التى تشعرهم بمواضع الوقوف ، على حين يقوم التغنى فى الانشاد الجماعى بوظيفة ايقاعية تقل فيها الحاجة الى الموسيقى المستمدة من طبيعة الشعر ذاته ، « فالجماعة اذا انشدت فى المعبد أو فى المسرح أو فى حلقة الرقص ، لم يكن لها غنى عن الغنـــاء والايقاع ، لانها حفظت مواضع الامتداد ومواضع الوقوف بالنغمات ، ولم

---

(١٤٦) أنظر : د. : ابراهيم انيس : دلالة الألفاظ (ط ١ سنة ١٩٥٨ م) ص ١٩١ ، ١٩٣ ، ١٩٤

تحفظها بقافية واضحة ، ولا بتوقيت غير توقيت النغم للاتفاق على السرعة أو الاطالة فى امتداد الالقاء »(١٤٧)

ويبدو الاختلاف بين أثر كل من الانشاد الفردى والانشاد الجماعي في موسيقى الشعر اذا لاحظنا أن كثيرا من الأشعار العالمية درجت في طفولتها على الافادة من ايقاع بعض الفنون التعبيرية التى كانت تقترن بها أو تصاحبها كالغناء والرقص والتمثيل وما يشبه التمثيل من مواقف الشعائر والطقوس، أما الشعر العربى فلم يعرف ترنما جماعيا على غرار ما كان موجودا عند العبرانيين فى صلواتهم الدينية أو عند اليونانيين فى أناشيدهم المسرحية ، بل كان انشاده منذ البداية فرديا ، استلهم فيه العربى حركة الابل فى عرض الصحراء ، وترنح مقدماتها واعجازها الى الأمام والخلف ، ووقع أخفافها ما بين ابطاء واسراع ، وهدوء وهرولة ، ومن ثم كان « الحداء » ، وهو الصورة الأولى لايقاع الشعر العربى • ومعلوم أن الحداء غناء ، مفرد ، ولابد للغناء المفرد من القافية ، لأنها هى التى تنبه السامع الى المقاطع والنهايات خلافا للغناء الجماعى الذى يشترك فيه الكثيرون فيعرفون من سياقه أين يكون الوقوف وأين يكون الاسترسال •

وبما أن الغناء الملازم لحركة واحدة يستدعى بالضرورة مجاراة هذه الحركة فى اطرادها وايقاعها ، وبخاصة حين تكون الحركة الطبيعية نمطا لا يقع فيه الخطأ والاختلاف كحركة الابل ، لم يكن غريبا أن تقوم موسيقى القصيدة العربية على التكرار المتساوى لوحدة الايقاع (التفعيلة) داخل البيت ، ولوزن البيت وقافيته داخل القصيدة بعامة(١٤٨) •

على أن فردية موقف الانشاد فى القصيدة العربية لا يعنى بالضرورة فردية موقف التلقى ، بل على العكس من ذلك قد التصق الشعر العربى منذ نشأته بوجدان الجماعة وحاجاتها ، وكان الشاعر حين ينظم قصيدته لا ينظمها فى فراغ ، وانما يستمدها من قيم البيئة ، ويتوجه بها الى تأكيد هذه القيم

---

(١٤٧) الأستاذ عباس محمود العقاد . التجديد فى الشعر العربى ــ دراسة القيت بمهرجان الشعر الرابع بالاسكندرية سنة ١٩٦٢ ــ ونشرها المجلس الأعلى لرعاية الفنون والاداب ضمن تقويم هذا المهرجان ــ ص ١٦٤ •

(١٤٨) :

المرجع السابق ص ١٦٤ ــ ١٦٥ ، وكذلك « اللغة الشاعرة » للمؤلف ذاته (القاهرة ــ الانجلو سنة ١٩٦٠ م) ص ٢٧ ــ ٢٨ •

عينها ، ولم تكن القصيدة لتأخذ مكانها فى التراث الشعرى الا حين تلقى فى محفل أو جمع ، و على مسمع من الخاصة فى قصور الملوك والامراء ، وحتى فى هذه الحالة الاخيرة لم تكن القصيدة توجه الى الملك أو الحاكم باعتباره الفردى فقط ، بل باعتباره كذلك نموذجا اجتماعيا ٠

ولقد تحدد عروض الشعر العربى على هذا الأساس ، فهو شعر موجه الى الجماعة غالبا ، والتأثير فى الجماعة يتطلب موسيقى خاصة واضحة الايقاع ، وليس أدعى لهذا الوضوح من تساوى الأبيات فى أطوالها وقوافيها، فمن هذا التساوى تنشأ « وحدة نغمية تجعل من الأيسر على الجمع المشترك فى التلقى أن يتذوق العمل الشعرى تذوقا جماعيا يتفق مع طبيعة انشائه ووظيفة هذا الانشاء ٠ ويوحد التنغيم السحرى مشاعر وانفعالات الجمع ، لأنه أقرب الى وقع العمليات البيولوجية ، فالبحر المتكرر ، والقافية الملتزمة قوالب من الوقع يلتزمونها جميعا : الشاعر والمتلقون »(١٤٩) ٠

ومن شأن الظاهرة الفنية ألا تثبت على نمط معين ، فالفنان بطبيعته وبضرورة الابتكار الذاتى ميال الى التجديد ، وتاريخ الفن مجرى متحرك ، تسوده موجة فلا تلبث أن تفسح الطريق لغيرها ، وهذه بدورها تعدل منها أو تضيف اليها ٠ وهكذا تعرضت موسيقى القصيدة العربية ـ كما تعرضت نظيرتها فى الشعر الأوروبى وبخاصة على أقلام الرمزيين ـ لمحاولات عديدة قصد بها الى تطويع الايقاع وربطه بالحالة النفسية التى يصدر عنها الشاعر بدلا من اخضاعه لنموذج عروضى ثابت ٠

ومن الانصاف أن يقال أن بعض شعراء العربية فى مرحلة الرهو التى تضاءلت فيها القدرة على الابداع الشعرى الجيد ، لم يفهموا من الشعر الا أنه القدرة على صياغة الكلام وفقا لحركات وسواكن وقوافى مضبوطة ، وكثيرا ما كانوا ينظمون بلا شعور ، وأحيانا كانوا يضطرون الى رتق مشاعرهم ـ اذا وجدت ـ بالفاظ وجمل يكملون بها المسافة العروضية للبيت ، فاذا كان دور القافية رأيتها قلقة نابية لا وجه لها من المعنى أو الاحساس ، فتضيف الى خواء القصيدة وسطحيتها رتابة شكلية مملة ٠ وقد وضع هؤلاء الشعراء « العروضيون » أمام الأجيال اللاحقة نموذجا شائها للقصيدة العربية ،

---

(١٤٩) بدر الديب : مقدمة ديوان « الناس فى بلادى » ص ١٠ ، وانظر كذلك الدكتور محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى ـ الحلقة الثالثة سنة ١٩٥٨ م ص ١٠٦ ـ ١٠٧ ٠

وأورثوهم ـ برد الفعل ـ نفورا من كل نمط عروضى يقيد الوجدان بدلا من أن يتقيد به ، ودفعوهم الى تخطى القواعد الصلبة ، اما عن جهل بها أو تجاهل لها ، وفى الحالتين كان المغزى واضحا ، وهو « ان البواعث الحقيقية لصوغ الشعر قد ظهرت بعد أن كانت مفقودة أو محجوبة ، وان الأذواق الحية قد أخذت تحل محل القواعد الدراسية »(١٥٠) ٠

ومن الانصاف كذلك أن يقال أن بعض الظروف الثقافية والاجتماعية التى أحاطت بالشعر العربى فى عصوره التاريخية قد تغيرت ، وان محاولات التجديد المشار اليها كانت ـ فى بعض جوانبها ـ انعكاسا لهذا التغير ، فقد تضاءل اتكاء الشاعر المعاصر على سلطة الطبقة العليا فى المجتمع من حكام وسادة ، تلك الطبقة التى كانت تجيزه أو تسجنه ، وبعد أن كان الشعر يتوجه الى الجماعة مباشرة أصبح معظمه يتوجه الى الأفراد ، والى مشاعرهم الذاتية بخاصة ، وبعــد أن كان ينظم ليلقى أصبــح مادة للقراءة وللقراءة الصامتة على التحديد ، و « اذا أصبحت الأشعار مادة للقراءة الصامتة ، فان التركيب الوزنى فيها يضعف ، ويظل فيها نوع من الرنين الغامض ، وعندئذ نتوجه بأنظارنا الى ما فيها من مجاز ورمز واسطورة ، أى الى التصوير المنظور لا الى التصوير المسموع »(١٥١) ٠

فى ظل هذه الظروف الثقافية والاجتماعية المتغيرة يمكن تفسير حركات التجديد فى موسيقى الشعر الحديث ، سواء منها ما تم داخل الاطار الشطرى كتنويع القوافى وتوزيع تفعيلات البيت على الشطرين توزيعا جديدا لا يلتزم فيه تساوى الأشطر والأبيات فى القصيدة الواحدة ، وان التزمت فيه مع ذلك وحدة الفقرة أو المقطع ، أو ما خرج منه على نظام الشطرين خروجا مطلقا واعتمد على وحدة التفعيلة بدلا من وحــدة البيت ، وهو ما ذاعت تسميته بالشعر الحر ، ونفضل أن نعرض له فى حينه ـ بوصفه محاولة لربط الايقاع باللحظة الشعرية ـ تحت اسم « الشــعر التفعيلى » ، اذ لم يتحرر دعاته من الايقاع جملة ، وان تحرروا من التســاوى المطلق بين الأبيــات فى الوزن والقافية ٠

---

(١٥٠) الاستاذ العقاد . شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى (مكتبة النهضة ســنة ١٩٣٧ م) ص ١٠ ٠

(١٥١) الدكتور احسان عباس : عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث (دار بيروت للطباعة والنشر سنة ١٩٥٥ م) ص ٢٩ ٠

بيد أن تصور هذه الحركات التجديدية على أنها جهــد بداه الشعراء المحدثون دون نموذج سابق ، هو تصور يجافى الحقيقة ، ويتحتم على من يتصدى للشعر العربى المعاصر أن يضع هذه الحركات فى مكانها التاريخى باعتبارها امتدادا غير مباشر لمحاولات سابقة بدأها المولدون فى الجناح الشرقى من الدولة العربية ابان العصر العباسى ، ثم فى البيئة الأندلسية التى شهدت منذ أخريات القرن الثالث الهجرى ميلاد نمط موسيقى جديد ، هو الموشحات اتى تعتبر لحينها ثورة على النظام التقليدى للبيت الشعرى ٠

ويكفى للتدليل على أهمية هذه المحاولات المبكرة أن نعلم أنها لم تكتف بالخروج على القواعد العروضية المقررة ، بل تعدت ذلك الى اختراع بعض الأوزان التى اصطلح العرضيون على تسميتها بالأبحر المهملة كالمستطيل والممتد والمتوفر والمتئد والمنسرد والمطرد ، وقد كان العرضيون يقفون فى حيرة أمام النماذج التى تساق لهذه الأوزان ، وأحيانا كانوا يوفقون فى ردها ـ بشىء من التكلف ـ الى الأوزان المشهورة ، ولكن بعضهم كانت لديه الجرأة ليعترف بشعرية هذه النمــاذج رغم مخالفتها لأساليب العرب فى أوزانهم ٠ وهو ما يشير اليه « الدمنهورى » فى حاشيته على متن الكافى حين نقل قول بعضهم : بناء اللفظ العربى على وزن مخترع خارج عن بحور الشعر لا يقدح فى كونه شعرا ولا يخرجه عن كــونه شعرا ، ونصر هذا المـــذهب الزمخشرى فى القسطاس »(١٥٢) ٠

أما الشعراء فلم تكن ملاحظات العروضيين لتعنيهم كثــيرا ، وكان قصارى ما يعلقون به على ما يوجه اليهم من نقــد أن يقولوا كمـــا قال أبو العتاهية : « انا أكبر من العروض » ، وهى عبارة ان أشعرت برفضه لكل ما يحد من حريته الشعرية فانها لم تقدم تفسيرا شافيا لبواعث هذا الرفض ، ولم تربطه بأسس اجتماعية أو فنية على ما هو شأن الدعوات الأدبية الحقة ، ومن ثم ظل تأثير هذه الحركة ـ وأمثالها ـ فى الابداع الشعرى محدودا ٠

ويبدو أن الشعراء لم يكونوا بحاجة الى اختراع أوزان شعرية جديدة قدر ما كانوا فى حاجة الى التحرر من بعض قيود الأوزان الموجودة بالفعل وذلك بالتصرف فى مسافات الأشطر والأبيات ، والخروج على وحدة القافية وتاليف وحدات موسيقية لا تقوم على التكرار التقليدى ، ولكنها مع ذلك

---

(١٥٢) انظر حاشية الدمنهورى على متن الكافى (مصر ـ المطبعة الميمنية سنة ١٣١٦ هـ) ص ١٥ ، ٣٥ ٠

لا تخلو من موسيقى واضحة فى تنوعها ، وهى حاجات كانت نشأة الاطار التوشيحى استجابة لها ، ففى الموشحة تتغاير القوافى بين ما يسمى « بالغصن » وما يسمى « بالقفل » فى كل فقرة من فقراتها ، وفيها تتراوح مسافات الشطرات حيث يجوز « استخدام البحر الذى ستصاغ على وزنه الموشحة فى عدة حالات من حالاته ، أى من حيث التمام والجزء والشطر »(١٥٣) .

وليس شك أن حركات التجديد فى موسيقى الشعر المعاصر قد استأنست بهذه المحاولات الرائدة ، ولولاها لكان المتمردون على العروض التقليدى من المحدثين أحرياء بأن يستشعروا كثيرا من الحرج فى الخروج عليه ، وقد ساعد على نفى هذا الحرج ما لمسوه بحكم اتصالهم بالآداب الغربية من ميل هذه الآداب الى التحرر من صرامة القاعدة العروضية ، ولا سيما من ناحية القافية ، اذ يستعاض عنها بما يسمى بالقافية المتعانقة حيث تتفق قافية البيت مع قافية البيت الذى بعده ، أو القافية المتقاطعة ، حيث تتفق قافيته مع قافية البيت التالى لما بعده ، أو القوافى المستقلة التى لا تماثل بينها على الاطلاق(١٥٤) .

ولئن كانت أطوار التجديد فى عروض الشعر العربى الحديث لا تعنى فى تفصيلاتها من يرصد الظاهرة الرمزية ، فانها تعنيه فى جملتها ، وبخاصة من حيث ترديدها لبعض الأسس التى استند اليها الرمزيون فى تجديد موسيقى الشعر الغربى ، ثم من حيث أثرها فى تطويع الايقاع وجعله صورة للحالة النفسية ووسيلة للايحاء بها . ويمكن — على سبيل التقريب — رد هذه الحركات الى ثلاثة أنهار رئيسية ، فى أولها تصب هذه الحركة التى قصدت الى الاستقلال بالشعر عن أى فن آخر ولو كان هذا الفن هو الموسيقى ، واستعاضت عن الايقاع بما تولده الموسيقى الصوتية فى النثر الشعرى من رنين غامض ، والى ثانيها ترجع تلك الحركات التى قصدت الى التجديد فى الموسيقى الشعرية بما لا يخرج عن النظام الشطرى الذى درجت عليه القصيدة العربية ، أما ثالثها فيتمثل فى الشعر التفعيلى حيث تنهار الأشطر المتساوية وتحل وحدة التفعيلة محل وحدة البيت .

---

(١٥٣) للتوسع فى فهم القيم الفنية التى تحتويها الموشحة انظر : الدكتور احمد هيكل : الأدب الأندلسى (الطبعة الثانية ١٩٦٢ م — مكتبة الشباب) ص ١٥٧ وما بعدها .

(١٥٤) انظر للتفرقة بين القوافى المستقلة والمتعانقة والمتقاطعة — الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٤٧٥ .

أما النثر الشعرى ، فقد عني به بعض المهجريين خاصة ، وعلى رأسهم جبران خليل جبران(١٥٥) ، وهو نثر يفتقد الايقاع والوزن والقافية جميعا ، ولا يندرج تحت اسم الشعر الا تجوزا ، ويمكن مقارنته من هذه الناحية بقصائد بودلير النثرية ، أو بمؤلف « رامبو » الشهير : « فصل فى الجحيم Un saison en enfer (١٥٦) ، مع فارق أن طبيعة العروض فى الشعر الفرنسى تختلف — كما أسلفنا — عنها فى الشعر العربى ، فالخروج عليها هناك لا يعنى أكثر من رفض القافية وعدم الالتزام بعدد معين للمقاطع اللغوية على مدار أبيات القصيدة ، وهو خروج لايؤدى بالنص الشعرى الى خسارة ذات قيمة ، اذ يظل فيه قدر من الايقاع الناشىء عن توالى المقاطع تواليا غير محدود ، أما فى الشعر العربى فان افتقاد النص لوحدة الايقاع (التفعيلة) ينتقل به من نطاق الشعر الى نطاق النثر مهما كانت دقة مراعاته للموسيقى الصوتية · وتستطيع أن تختبر بنفسك مدى صدق هذه الحقيقة ، اذا قرأت هذه الفقرة من قطعة « لبشر فارس » سماها « قصيدة غبطة » ، حتى تتبين القيمة الحقيقية لما أضافوه فى هذا الجانب — يقول :

فى السـماء
رفت زينة بشرك
باقة لمـع شهباء
لحظة شب الفجـر
واستيقظت الشمس على وجـد
الشمس التى تنافسك بحـلم
مجدتـك
لأنها كشفت جسارتك السـاذجة
فلقفها ظمـأى
وهو يغترف شيئا من قدسلنية جزعك
وراء الدوار الذى يلف زمرد بصرك المشبع فتـوة

---

(١٥٥) انظر للنثر الشعرى أو الشعر المنثور وقيمته الفنية : الأستاذ عمر الدسوقى فى الادب الحديث جـ ٢ (ط ٤) ص ٢٢٦ وما بعدها وكذلك : الدكتور محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى — الحلقة الثالثة (سنة ١٩٥٨ م) ص ١٠٧ — ١٠٨ ·

(١٥٦) انظر عن القصائد النثرية لبودلير
I. Stewart, Poetry in France and England p. 147.
وعن « رامبو »
W. Y. Tindal; Forces in Modern British Literature, P. 247.

رجاء أن تغترب يداى عنى فتستسلما متهالكتين
فتصنعا لحجك الأبلج
صورا عوالى عوابر
حشوتها وثبات مرتجلات ، نساؤها نوار(١٥٧)

وينبغى أن يكون المتلقى على حذر ، كى يكتشف نثرية هذه القطعة التى كتبها صاحبها على صورة الشعر وما هى بشعر ، فاذا كان المقصود توزيع الجمل اللغوية على الأسطر لابراز كل جملة وموسيقاها الصوتية فقد كان يمكن أن يتم ذلك بعلامات الترقيم المعروفة ، أما اذا كان القصد أن يمثل كل سطر ما يمثله البيت داخل القصيدة الشعرية ، فأمر لا تعين عليه طبيعة الفقرة المذكورة ، فهى تبدأ بما يساوى « فاعلاتن » بمقياس العروض « فى السماء » ، تعقب ذلك أسطر يمكن ردها الى تفعيلة المتدارك « فاعل أو فعلن أو فاعل » ، تليها أسطر يمكن ارجاع بعض مقاطعها الى الوحدات الايقاعية فى الرمل أو الرجز أو الكامل أما بعضها الآخر فلا ايقاع له على الاطلاق ، مما يدل على أن الشاعر لم يكن يقصد بدءا الى مراعاة الايقاع الشعرى — حتى فى الأسطر التى تحقق فيها هذا الايقاع — ، وأن ما جاء من تلك القطعة على وزن بعينه انما هو من باب المصادفة المحضة .

واذا كان دعاة النثر الشعرى قد شاءوا بمثل هذا النموذج أن يؤكدوا استقلال الشعر « عن أى فن آخر ، ولو كان هذا الفن هو الموسيقى » وأن الشعر باستطاعته أن يقوم بذاته وبصوره وأخيلته وأسلوبه المتميز(١٥٨) ، فالواقع انهم بما قدموه برهنوا على عكس المطلوب ، أى على أهمية الايقاع الشعرى وضرورته لخلق نوع من المواضعة بين الشاعر والمتلقى ، لأن استعمال الشاعر لنمط ايقاعى يلفت المتلقى الى أنه بازاء اسلوب كلامى يختلف عن أسلوب النثر ، ويجعله يتوقع متابعة الشاعر لذلك النمط دون غيره ، وهذا التوقع ذاته هو ما يمنح الشعر معناه ، وهو كذلك الصلة الحقيقية بين النص الشعرى ومتذوقه ، تلك الصلة التى نفتقدها كليا أو جزئيا فى النثر

---

(١٥٧) « قصيدة غبطة » — الأديب — يونيو سنة ١٩٥٠ م ص ٦ وقد نقلناها بالشكل الذى نشرت به .

(١٥٨) الدكتور محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى — الحلقة الثالثة ص ١٠٧ .

الشعرى(١٥٩) ٠

لهذا السبب ، ولان من كتبوا فى هذا الشكل لم يوهبوا من دقة الحس اللغوى والقدرة على المواءمة بين الأصوات والحركة النفسية ما يعوض خروجهم على طبيعة الشعر العربى ، لم تصب هذه الدعوة من الانتشار ما كان يأمله أصحابها وظل التمسك بموسيقى الشعر قائما ٠

وقد واكبت هذه الدعوة حركات أخرى لم يقصد بها الى الخروج على الايقاع الشعرى أو على النظام الشطرى للقصيدة ، بل روعى فيها التخفف من رتابة القافية الواحدة ، والتصرف فى توزيع التفعيلات على شطرى البيت بحيث يمكن أن يكون الشطر الأول تاما والثانى مجزءوا أو منهوكا أو العكس ، وحرية الشاعر فى استخدام أكثر من بحر فى القصيدة الواحدة ، واستساغته احيانا لبعض الزحافات والعلل العروضية التى لم يستسغها القدامى ٠ وجميعها تجديدات أريد بها تحرير الموسيقى الشعرية وليس التحرر منها ، كما أنها تستلهم نظام التوشيح ان لم يكن فى تفصيلاته ففى أسسه العامة ٠

ضمن هذا الاطار الأخير ــ الاطار الشطرى ــ يمكن فهم حركات التجديد التى تعرضت لها موسيقى الشعر العربى منذ أوليات هذا القرن حتى الأربعينات منه ، وهى الحركات التى قلنا انها تشكل النهر الثانى من أنهار التجديد ، واليه ترتد تلك المحاولة التى بدأها « عبد الرحمن شكرى » و « جميل صدقى الزهاوى » و « محمد فريد أبو حديد » وغيرهم ، حين نزعوا فى بعض قصائدهم الى التخلص من وحدة القافية مع الابقاء على وحدة الوزن

---

(١٥٩) تطورت هذه القضية فى لبنان الى ما سمى فى السنوات الأخيرة « بقصيدة النثر » وهى لا تدخل فى نطاق ما ندعوه بالشعر الحر أو التفعيلى ، لأنها ترفض الايقاع الشعرى رفضا مطلقا ، ورغم محاولة أنصارها التمسك بأهداب الشاعر الرمزى « آرثر رامبو » ، واجتهادهم فى تقنينها فلسفيا وفنيا فان أساس دعوتهم لا يخلو من تناقض ــ يقول أحدهم : ما دمنا قد مهدنا أن الشعر لا يعرف بالوزن والقافية وحدهما ، وان الموسيقى الداخلية ــ النفسية ــ هى الاهم ٠ فما المانع أن يتالف من شعر النثر قصيدة نثر ؟ » ٠ والمغالطة واضحة فى ربطه بين قصيدة النثر والقول بعدم كفاية الوزن والقافية فى الشعر الجيد ، اذ لا تمانع بين أن تكون القصيدة ايقاعية وفى الوقت ذاته موحية بالتجربة النفسية للشاعر ، والمهارة تتجلى فى القدرة على تطويع الايقاع بما يوائم هذه التجربة ٠ هذا فضلا عن أن قصيدتهم المذكورة لا تخلو من الوزن والقافية وحدهما كما يقول ، بل تخلو كذلك من وحدة الايقاع « التفعيلة » ، وهو ما ينأى بها عن النطاق الشعرى جملة ــ انظر على سبيل التمثيل لهذه الدعوة : هانى مندس : مقال بعنوان « قصيدة النثر فى لبنان » ــ مجلة الشعر ــ اغسطس سنة ١٩٦٤ م ص ٦٤ وما بعدها ٠

فيما يسمى « بالشعر المرسل » ، لأنه « اذا كان يراد ادخال بعض أنواع من التأليف في اللغة العربية فلابد من وسيلة لفك قيود القافية ، فالقافية غل متين يمنع الاسترسال في القول ، واذا كان الاسترسال والاطالة لازمين كانت القافية حجر عثرة لابد من ازالتها »(١٦٠) ٠

والى الاطار ذاته ترتد معظم محـــاولات المهجريين في تطويع القـــالب الشعرى وتليين أوزانه وتنويع قوافيه ، فبغض النظر عمن مارس منهم النثر الشعرى ، لم تكن ثورتهم على العروض رفضا مطلقا له بقدر ما كانت رفضا لأن يتحول الشعر الى مجرد نظم جاف لا عاطفة فيه ولا نبض ، ونزوعا الى التخلص من سيطرة القافية الموحدة أو « القيد الحديد » كما يدعوها « ميخائيل نعيمة » : « الحياة كلها عنده ـ يقصد الشاعر ـ ليست سوى ترنيمة ، محزنة أو مطربة ، يسمعها كيفما انقلب ، لذلك يعبر عنها بعبارات موزونة رنانة ٠ الوزن والتناسب في الطبيعة أخوان لا ينفصلان ، وبغيرهما « لم يكن شيء مما كون » ٠ والشاعر الذى تعانق روحه روح الكون يدرك هذه الحقيقة أكثر من سواه ٠ لذلك نراه يصوغ أفكاره وعواطفه في كلام موزون منتظم ٠ الوزن ضرورى ، أما القافية فليست من ضروريات الشعر لا سيما اذا كانت كالقافية العربية بروى واحد يلزمها في كل القصيدة »(١٦١) ٠

ويمكن القول بأن تصرف المهجريين في القافية كان محكوما في أغلب حالاته بأحد نظم ثلاثة : نظام الموشحة ، ونظام المقطوعات المختلفة القوافى ، ونظام القوافى المتعانقة أو المتقـــاطعة ٠ أما تجديدهم في الوزن الشعرى فقصاراه عدم المساواة التامة بين أشطر القصيدة وأبياتها ، بحيث يستخدم البحر الواحد في أشكاله العروضية المختلفة من حيث التمام والجزء والشطر ، بل والوصول أحيانا بالبيت أو الشطر الى أصغر وحداته وهى التفعيلة ، كما يصنع « نعمة الحاج » في قصيدته « ليلة أرق » ، وفيها يقول :

---

(١٦٠) من مقال للاستاذ محمد فريد أبو حديد بعنوان : هل للشعر المرسل مكان في العربية ـ مجلة الرسالة ـ العدد التاسع ـ السنة الأولى ص ١٠ وفى هذا المقال قطعة من ترجمته لمسرحية « عطيل » عن شكسبير تريك الخصائص الفنية لهذا اللون من الشعر ، وأنظر كذلك من نماذجه قصيدة « كلمات العواطف » لعبد الرحمن شكرى ـ ديوان عبد الرحمن شكرى ـ الطبعة الأولى بتحقيق الأستاذ نقولا يوسف وطبع الأستاذ عبد العزيز مخيون سنة ١٩٦٠ ـ ص ٨٥ ـ ٩٤ ٠

(١٦١) ميخائيل نعيمة ـ الغربال (دار المعارف بمصر ـ سنة ١٩٤٦ م) ص ٧٣ ٠

في ظلام الليل والناس نيـــام ... أرقت عيـنى فمـــا ذقت الكرى
ليــــلة أحييتهــــا منذ المســـا ... للصـــباح
في فنــــون وشـــجون وأسى ... والتيـــــاح
نـــزل الهـــم بقلبى ورســـا ... واســـــتراح
واذا الهـم عـــلى القلب أقـــام ... راح عنــــه الـــدمع يروى خبرا
ساهر الطرف وفى القلب لهيب ... لا يطـــاق
شارد الفـــكر نأى عنى الحبيب ... والرفـــــاق
آه ما أشـجاك ياليـــل الغريب ... والفــــراق
تسعر النفس حنينـــا وهيـــام ... ويذوب القلب اما ذكرا !(١٦٢)

ففى هذه القصيدة تتمثل معظم مظاهر التجديد المهجرى المشار اليها ، اذ تبدأ ببيت من الرمل التام تعقبه ثلاثة أبيات ، شطرات الصدر منها تامة التفاعيل متحدة القافية ، أما شطرات العجز فيتكون كل منهـــا من تفعيلة واحدة مع قافية متماثلة فيها كذلك ، ولكنها مغايرة فى الوقت ذاته لقوافى الأشطر الأولى ، يلى هذا بيت تام يتفق فى قافيته وفى عدد تفعيلاته ونظام توزيعها مع البيت الأول مثلما يتفق قفل الموشحة مع مطلعها ، وتنتهى هذه الفقرة لتبدأ فقرة جديدة على النحو نفسه وهكذا حتى ختام القصيدة(١٦٣) ٠

* * *

وقد انتهى حصاد تلك المحاولات جميعا الى أيدى من تمذهب بالرمزية من شعرائنا أو تأثر بها ، ولئن كانت ثورة الرمزية على العروض التقليدى فى الشعر الغربى قد نبهت هؤلاء الشعراء الى أهمية جعل الايقاع مرنا بما يوائم الحركة النفسية للقصيدة ، فقد وضعت أمامهم تلك المحاولات السابقة فى شعرنا العربى نموذجا تطبيقيا لهذه الغاية ، يحتذونه أو يعدلون منه أو يضيفون اليه ٠

ولكل هل أضافوا حقا الى تلك المحاولات شيئا ذا قيمة ؟ وهل وفقوا فى جعل الايقاع صورة للحركة النفسية ؟

---

(١٦٢) بلاغة العرب فى القرن العشرين ـ جمع محيى الدين رضا (الطبعة الثانية سنة ١٩٢٤ م ـ المطبعة الرحمانية) ص ٢٧٦ ٠

(١٦٣) انظر كذلك من نماذج الشكل فى القصيدة المهجرية . قصيدة « ابتهالات » لميخائيل نعيمة (بلاغة العرب فى القرن العشرين ص ١٢٨) وقصيدة « اتبعينى » لأمين مشرق (المصدر نفسه ص ٢٣٥ ـ ٢٣٦) ٠

لعلنا ما زلنا على ذكر من التفرقة الآنفة بين نهرين أو تيارين من تيارات التجديد فى موسيقى الشعر المعاصر : تجديد فى داخل الاطـــار الشطرى للقصيدة العربية يتقيد بوحدة البيت نوعا من التقيد ، وتجديد يتخذ من التفعيلة وحدة للقصيدة دون الالتزام بعدد معين لمرات ترددها فى البيت ، وهو ما اصطلحنا على تسميته بالشعر التفعيلى • ويمكن القول بأن ألصق شعرائنا بالمذهب الرمزى وأكثرهم تأثرا به ظلت معظم محاولاتهم فى الموسيقى الشعرية تدور فى النطاق الاول من نطاقى التجديد المشار اليهما ، ومحاولتهم من هذه الناحية امتداد لما سبقها من محاولات ، وتطوير لبعض جوانبها •

« فحسن كامل الصيرفى » ــ وهو أشـــد من دعوناهم بشعراء رمزية التعبير جرأة على المتن العروضى ــ لم تتعد ثورته على القوالب التقليدية تنويع القوافى واصطناع القافية المزدوجة ، ومزج بعض البحور الشعرية ، والتحرر فى توزيع التفعيلات فى وحدات مختلفة الكم مع التزام ما يناظر هذه الوحدات فى كل فقرات القصيدة ، وذلك ما يدعوه الشاعر نفسه « بالخروج عن الذوق العروضى طوعا للذوق الموسيقى »(١٦٤) •

أما « بشر فارس » ــ وهو يمثل اتجاها متميزا من اتجاهات الرمزية المعاصرة ــ فباستثناء محاولته فى النثر الشعرى لم يزد على الترخص فى استعمال بعض الأعاريض والأضرب التى لم يستسغها الأقدمون فى أبحر بعينها ، والمزاوجة بين الأوزان حينا ، وتنويع القوافى حينا آخر •

وأخيرا فان نتاج « سعيد عقل » ــ ورمزيته تبلغ حد التمذهب أو تكاد ــ قد مر من الناحية الشكلية المحضة بمرحلتين ، فى أولاهما يلتزم بمصطلح الشعر العمودى مع الافادة من محاولات سابقيه فى هندسة القصيدة هندسة موسيقية محكمة ، وأوضح نموذج لذلك ديوانه الأول « رندلى » الذى صدر سنة ١٩٥٠ م وفيه معظم القصائد التى بدأ الشـــاعر نشرها فى الصحف والمجلات منذ مطلع الثلاثينات • أما فى ثانية هاتين المرحلتين فتبرز فى شعره ظاهرة ايقاعية جديدة رأينا بواكيرها تبـدو على استحياء فى الديوان الأول ثم تتجلى مكتملة فى ديوانه الأخير « أجمل منك ؟ لا » الذى صدر سنة ١٩٦٠ م » ، وهذه الظاهرة هى التحرر تماما من وحدة البيت والاكتفاء بوحدة التفعيلة مع تنظيم القافية على نحو ما ، بحيث تتردد متعانقة أو متقاطعة أو بين كل مجموعة وأخرى من الأبيات ، وشعر تسوده هذه الظاهرة هو من

---

(١٦٤) مقدمة الشاعر لديوانه « الألحان الضائعة » ص

ناحية حر بقدر انفلاته من وحدة البيت ، ولكنه من ناحية أخرى ملتزم بقدر حفاظه على تشكيلات القوافى

فاذا لاحظنا القدر المشترك من محاولات الشعراء الثلاثة ، واذا أضفنا اليها محاولات مماثلة لشعراء داروا فى نطاق التأثير الرمزى أو كانوا على مشارفه ـ وهى لا تخرج فى جملتها عما حاوله هؤلاء ـ أمكن الرجوع بالظاهرة الموسيقية فى الشعر الرمزى الى الخصائص العامة التالية :

أولا : هندسة موسيقى القصيدة والتفنن فى توزيع التفعيلات عـــلى وحدات موسيقية لا يلتزم فيها بما هو مألوف فى القصيدة العربية القديمة من المساواة التامة بين أشطر الأبيات ، مع مراعاة نظام التعانق أو التقاطع فى التقفية ، واللجوء أحيانا الى القوافى الداخلية فى الأشطر الأولى من الأبيات • اليك مثلا هذه الفقرة من قصيدة « لحسن كامل الصيرفى » بعنوان « هدأت ليلى هدأت » ـ يقول فيها : ـ

هــدأت ليــلى هــدأت
فــلا انــين
لكــن أرانى رجعــت
الــى الحنــين
فابعــث بعيــد الذكــر من عــالم النســيان
وانشــر قــديم الصــور أنعش بهــا الوجــدان
ولــو كطــرفة عــين

فهذه الفقرة مكونة من جزأين ، أولهما من أربعة أشطر لا يلتزم فيها الشاعر بالتكافؤ التام فى عدد التفاعيل ، اذ يعمد الى المزاوجة بين أشطر من تفعيلتين وأشطر من تفعيلة واحدة ، مع الحرص على تقاطع القوافى ، بحيث يتماثل الشطر الأول والثالث وزنا وقافية ، والشطران الثانى والرابع وزنا وقافية كذلك • أما ثانى هذين الجزأين فيتمثل فى بيتين وشطر ختــامى مفرد ، وفيه تتساوى الأشطر فى عدد التفاعيل ، ولكن الشاعر يضيف الى القافية المتماثلة فى شطرى العجز قافية داخلية فى شطرى الصدر ، ثم تنتهى الفقرة بشطر مستقل تتفق قافيته مع قافية الشطرين الثانى والرابع فى الجزء الأول(١٦٥) •

---

(١٦٥) هذه الفقرة من ديوان الشاعر « الألحان الضــائعة » ص ٦٣ ، انظر له كذلك قصيدتا « سحر صوت » و « الضحكة النشوى » من ديوانه « صدى ونور ودموع » ص ١٩ ، ٢٢٢ •

وقد لا تبلغ زخرفة الايقاع من التعقيد ما بلغته فى هذا النموذج ، فيكتفى الشاعر الرمزى بتنويع القافية بين كل مجموعة وأخرى من الأبيات ، وقد يلتزم مع ذلك ما لا يلزم من تقفية الشطرين ، بغية خلق ايقاع اضافى مبعثه القافية الداخلية ، كما يصنع « بشر فارس » فى قصيدتيه « الى فتاة » و « أشباه وأضداد »(١٦٦) .

أو قد تقترن الدقة فى توزيع القوافى بالتصرف فى مسافات الأبيات والمراوحة بين عدد التفعيلات فى كل منها ، بل لقد يصل الأمر بالشاعر الى حد الاقتصار فى بعض الأبيات على تفعيلة واحدة ، وهى ظاهرة يلمسها قارىء الفقرة السابقة من قصيدة « الصيرفى » ، ولكنها تحظى بمزيد من العناية فى شعر « سعيد عقل » ونشير منه بخاصة الى قصدتيه « مرى ببستاننا صباحا » و « اليخت الأبيض »(١٦٧) . ولأهمية هاتين القصيدتين وأمثالهما فى الدلالة على مدى ما وصلت اليه القصيدة الرمزية من هندسة شكلية محكمة ، سنتوقف عند ثانيتهما ، تعنى « اليخت الأبيض » التى يبدأها الشاعر بقوله :

يا يختهـــا الأبيض
أقلع بنـــا
كاد الســـنى
من حســـنها يمرض
أقلع بنـــا
يا يختهـــا الأبيض
قد أقبلت تطـــرب
أخت الشـــعاع
أرخ الشـــراع
وأبلغ بنـــا الكوكب
ما هم ؟ طـــر ، ما هم
هـــذا الـــزبد ؟

---

(١٦٦) نشرت القصيدة الأولى « بالكاتب المصرى » - مارس سنة ١٩٤٧ م والثانية « بالأديب » - يناير سنة ١٩٥٢ م) .

(١٦٧) رندلى - ص ٨٩ - ٩٦ .

طـــأ الجلـــــد ،
واهـــزأ بهـــول اليم

* * *

سم الرياح النويـــــل
هـــج البحار
خـــــل الدوار
يصيب جسم الليـــــل

* * *

فوزن هذه القصيدة ذو أصل رجزى ، وأبياتها تتراوح بين تفعيلتين « مستفعلن فاعل » وتفعيلة واحدة « مستفعلن » أو « مستفعلان » ، ولم تعرف موسيقى القصيدة العربية نمطا وزنيا يقوم على مثل هذه المراوحة ، ولـكنه مع ذلك لا يخرج عن الطبيعة الشطرية لهذه الموسيقى ، لأن الشاعر يخضعه لنظام دقيق يلتزمه فى جميع فقرات القصيدة ، فكل فقرة تبدأ ببيت من تفعيلتين على قافية معينة ، يليه بيتان كل منهما لا يزيد عن تفعيلة واحدة ولكنهما مع ذلك متماثلان فى القافية ومخالفان فى الوقت ذاته للبيت الأول ، ثم بيت أخير يتفق مع البيت الأول فى قافيته وعدد تفاعيله على حين يخالف فيهما البيتين الثانى والثالث ، فاذا استعملنا الرموز فى الدلالة على تشكيلات الوزن والقافية فى كل فقرة أمكن القول بأنها لا تخرج عن هـــذا النمط : أ ب ب أ . ولم يشذ الشاعر عن هذا النظام الا فى الفقرة الأولى التى زاد فيها بيتين ، أولهما من تفعيلة واحدة وقافية مماثلة لقافيتى البيتين الثانى والثالث ، وثانيهما من تفعيلتين وقافية مماثلة لقافيتى البيتين الأول والرابع، وحتى هذا الشذوذ مقصود ، أراد به الشاعر أن يخـــالف بين فقرة المطلع وفقرات الحشو . ومما يؤكد هذا تكراره فى الفقرة الأخيرة من القصيدة لنظام الفقرة الأولى دون تغيير :

لا قلت ، يا يخت « أين » ؟
أين البحـــــار ؟ »
لك القـــــرار
فى منتهى عينين
اين البحـــار
لا قلت يا يخت « أين ؟ »

فنظام هذه الفقرة مماثل لنظام الفقرة الأولى سواء فى كم التفاعيل أو عدد الأبيات وطريقة ترتيب القوافى ، وكأن الشاعر بذلك يتحرى قدرا من المخالفة بين فقرتى الاستهلال والختام من ناحية وبقية فقرات القصيدة من ناحية أخرى(١٦٨) .

على انه ينبغى أن لا نخلط بين مثل هذا النمط الوزنى وغيره من قصائد الشعر التفعيلى ، لأن الشاعر رغم عدم التزامه بالمساواة التامة بين الأبيات — أو الأشطر — قد فرض على نفسه التزاما من نوع آخر حين تقيد بوحدة نظام الفقرات فى القصيدة .

وهذا النظام الفقرى ينأى بتلك القصيدة عن نطاق الشعر التفعيلى بما فيه من تلقائية القوافى ، وحرية توزيع التفاعيل على الأبيات دونما التزام سابق بأى شكل تنظيمى ثابت ، اللهم الا وحدة التفعيلة .

آية هذا أن حرية الايقاع فى القصيدة الرمزية ظلت حرية مقيدة على نحو ما ، حتى فى تلك القصائد التى خرج بها « سعيد عقل » على الاطار الشطرى جملة ، والتى تعتبر تطبيقا لمصطلح الشعر التفعيلى ، نراه يتحرر من وحدة البيت ولكنه يحرص على تنظيم القوافى ، بحيث تتردد القـــافية الواحدة أكثر من مرة على التوالى أو مع فواصل من قواف أخرى ، وكأن تردد القافية فى هذه الحالة يقوم بقدر من التعويض عن التساوى الوزنى الذى لم يلزمه الشاعر ، وما كان حريا أن ينشأ عن هذا التساوى من وضـــوح الايقاع . اقرأ — على سبيل المثال لا الحصر — قصيدته « على اليدين » ، وتأمل التشكيل الموسيقى لهذه الأبيات خاصة :

على اليــــــدين
ألا احمليني ، ها أنا طفل
مذ جئت هذى الأرض أو قبـــــل
حدثت فى سرى عن زهرتين
أولهمـــا حمراء
ثانيــــــة

---

(١٦٨) انظر كذلك من نماذج هندسة القصيدة هندسة موسيقية — قصيدتيه « اجمل منك ؟ لا » و « بقصرنا سوف يمر الشاعر » — ديوان « أجمل منك ؟ لا » ص ١٨ وما بعدها ، ص ٣٣ ومابعدها .

والثـــانية
بيضـــاء
ما اســـماهما ؟
أجمل ما تدعى به الدمى
أذكر ؟ لا أذكر
فتش معى ياقلب ، عبر الطيب والسكرة والقبلة
فتش معى ، فمن يعثر
على الفم الأحمر ، والفلة ؟(١٦٩)

فهو لا يلتزم ـ على نقيض النموذج السابق حيث تقيد بنظام الفقرات ـ أية وحدة وزنية سوى وحدة التفعيلة ، غير أنه يستغل القوافى المتعانقة والمتقاطعة فى خلق قدر من الايقاع المتجانس أو المتجاوب تنتهى به الأبيات ٠ ولكن هل استطاع هذا حقا أن يعوض الموسيقى الواضحة التى يتكفل بهـــا التساوى الوزنى فى الشعر العمودى ؟ ينبغى أن نعترف بأن ما بقى للشعر التفعيلى من جهارة الموسيقى ـ بعد أن نبذ وحدة البيت ـ قليل ، وان هذا القليل بحاجة الى الشاعر المرهف الذى يلتقط بأذنه المدربة كل ما فى التفعيلة من امكانيات ايقاعية ، ولكى يتحقق هذا ينبغى أن يكون الترخص باستعمال الزحافات والعلل العروضية فى أضيق الحدود ، والا تحولت القصيدة الى ثرثرة نثرية لا ابعاد لها ولا ملامح ٠٠ والملاحظ فى النموذج السابق ـ وأمثاله كثرة ـ أن عدد التفعيلات الصحيحة ضئيل اذا قيس بعدد التفاعيل المزحفة والمعتلة ـ مع أن نقيض ذلك هو المفروض ـ وان تفعيلة الضرب بخاصة ـ وهى التفعيلة التى تختم البيت ـ لم ترد صحيحة سوى ثلاث مرات على مدى أربعة عشر بيتا ، وان الشاعر ـ فوق هذا ـ يخلط بينهـــا وبين أضرب الأبحر الأخرى ، فمع أن القصيدة فى الأصـــل رجزية ، ترى أضربها تتراوح بين « متفعلان » و « فاعل » و « فاعلان » و « مفعول » و « فاعلن » و « مستفعلن » و «فعل » ، وهى خليط غير متجانس يفقد الضرب أية قيمة ايقاعية كان خليقا أن يحملها ٠ فاذا أضفنا الى ذلك أن غالبية القوافى التى أرادها الشاعر بديلا موسيقيا كانت من « القوافى الصعبة » التى تنتهى بساكنين يثقل التقاؤهما فى نثر الكلام فضلا عن شعره ، أدركنا سر ما فى القصيدة المشار اليها من نثرية الايقاع وجفاف ايحائه رغم كل ما تسربلت به من زخارف شكلية(١٧٠)٠

---

(١٦٩) ديوان « أجمل منك ؟ لا » ص ٥٦ وما بعدها

(١٧٠) يشبهها فى هذا قصيدة للشاعر ذاته بعنوان « قنطرة الياسمين » ـ المصدر السابق ص ٩١ وما بعدها ٠

ثانيا ـ غلبة الأوزان القصيرة والرجزية : مع أن للايقاع والوزن علاقة وثيقة ـ سبق أن أوضحنا طبيعتها ـ بالانفعال الذى يسيطر على الشاعر حالة الابداع ، فان محاولة الربط بين وزن خاص وموضوع شعرى بعينه محاولة لا تخلو من مصادرة وعنت ، فقد كان العرب « يمدحون ويفاخرون أو يتغزلون فى كل بحور الشعر التى شاعت عندهم ، ويكفى أن نذكر المعلقات التى قيلت كلها فى موضوع واحد تقريبا ونذكر أنهـــا نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل ، لنعرف أن القدماء لم يتخيروا وزنا خاصا لموضوع خاص »(١٧١) ٠

ولئن صعب التقنين لعلاقة حتمية محـددة بين موسيقى القصـــيدة وموضوعها فان هناك قدرا مشتركا لا يصعب الاحساس به ، وهو انه كلما علت درجة الانفعال وطغى التأثر الشديد على المبدع كان أقرب الى التماس الأوزان القصيرة والايقاعات السريعة التى تتوائم وحركة الانفعال وسرعـــة التنفس وازدياد الضربات القلبية ٠ أما حين يتحول الانفعال الى شعور هادىء عميق ، فان الشاعر يتخير عادة ، وبطريقة لا شعورية ، وزنا طويلا كثـــير المقاطع ليناسب حالة الشجن أو اليأس أو التأمل التى تسيطر عليه(١٧٢) ٠

على ضوء هذه الحقيقة الاجمالية يمكن النظر فى أوزان القصـائد التى تابع أصحابها خطى الرمزيين أو تأثروا بهم تأثرا مباشرا ، فمن خلال احدى عشرة قصيدة هى كل ما وقعنا عليه منشورا « لبشر فارس » فيما بين سنتى ١٩٢٨ ـ ١٩٥٢ م لا نكاد نعثر على قصيدة واحدة تامة الوزن ، فهى اما مجزوءة أو مشطورة أو منهوكة ، ومعظمها يحتذى نغمة الرمل القصير ، وتفعيلاته طيعة للغاية ، وفى رنته نشوة وطرب ، أو الخفيف المجزوء وما اشتق منه ، وفيه من الترنح والخفة ما يناسب المسحة الصوفية التى تظلل بعض قصائد هذا الشاعر ، ولعلنا ما زلنا نذكر قصيدته « أشباه وأضداد »(١٧٣) فهى تقتفى هذا الوزن ولا تخلو مع ذلك من نبرة صوفية عالية ٠

---

(١٧١) الدكتور ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٧٣ ـ وأنظر كذلك الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٤٧٤ ـ ٤٧٥ ٠

(١٧٢) أنظر موسيقى الشعر ص ١٧٤ ـ ١٧٥ ٠

(١٧٣) أقتطفنا جزءا من هذه القصيدة عند حديثنا عن الموسيقى الصوتية فليرجع اليه ، وقد استهدينا فى الخصائص الايحائية للبحور بكتاب قيم للدكتور « عبد الله الطيب المجذوب » حاول فيه دراسة العروض العربى دراسة منهجية جديدة ، وعنوانه : المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها (الجزء الاول ـ مكتبة ومطبعة « مصطفى البابى الحلبى بمصر سنة ١٩٥٥ م)٠

وربما كان هذا الميل الى الأوزان القصيرة راجعا فى الأصل الى طبيعة التجربة الرمزية فى شعرنا الحديث ، فهى تجربة تنبثق عن الانفعال الحاد بالوجود والاحساس العارض بالاشياء ، أكثر مما تنبثق عن فلسفة شعرية شامله ، ولكنه على أية حال ليس ميلا فرديا ، لانه يبدو بوضوح فى نتاج شعراء آخرين عدا «بشر فارس» ولا سيما «صلاح لبكى»، الذى ظهر من تعقبه فى مجموعة كاملة من مجموعاته الشعرية(١٧٤) ٠ انه من بين اثنتين وعشرين قصيدة لم يستخدم الأوزان التامة فى أكثر من ثمانى قصائد على حين كانت بقيتها من أوزان مجزوؤه أو مشطورة أو منهوكة ، وهى نسبة ــ كما ترى ــ غير متكافئة ٠

أما « سعيد عقل » فقد ضم ديوانه الأول « رندلى » ثلاثا وأربعين قصيدة ، يلاحظ فيها جنوحه الى وزن المتقارب كامله ومجزوئه (١١ قصيدة)، ثم السريع (٩ قصائد) ، ثم الرمل (٥ قصائد) ، ثم مجزوء الخفيف (٤ــ قصائد) ، ثم مجزوء الرمل (٣ قصائد) ، ثم قصيدتان لكل من مجزوء الكامل ومخلع البسيط والرجز ، ثم قصيدة واحدة لكل من الخفيف والمقتضب والمديد والطويل والهزج ٠

أما فى ديوانه الثانى « أجمل منك ؟ لا » ــ وكثرته من الشعر التفعيلى ــ فقد تغيرت النسبة ، وأصبح النمط الوزنى الغالب هو الرجز أو ما اشتبه به احيانا « كالسريع » الذى يخلط الشاعر بين اضربه واضرب الرجز ، وهما معا يستوعبان نحو ثلاث وعشرين قصيدة من مجموع قصائد الديوان البالغة احدى وثلاثين ، على حين لم يحظ المتقارب بأكثر من قصيدتين، ومثلهما للمجتث ، وكذلك للمتدارك ، ثم قصيدة واحدة لكل من المديد والبسيط المشطور ٠

ويلاحظ أن نسبة لا بأس بها من قصائد الديوان الأول من الأوزان القصار أو المجزوءة ، كما يلاحظ أن أكثر الأوزان شيوعا على قلم الشاعر وزنا المتقارب والرجز ، أما « المتقارب » فأقل ما يقال عنه انه بحر « بسيط النغم ، مطرد التفاعيل ، منساب ، طبلى الموسيقى ٠ ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات وتلذذ بجرس الألفاظ ، وسرد للأحداث فى نسق مستمر ٠ والناظم فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته فهى أظهر شىء فيه »(١٧٥) ، وربما واءم

---

(١٧٤) هى مجموعته الشعرية المسماة : مواعيد (دار المكشوف ــ بيروت ١٩٤٣ م) ٠

(١٧٥) المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها ص ٣٣٧ ٠

ـ لهذا السبب ـ جو النشوة الذى تسبح فيه كثير من تجارب « سعيد عقل فشعره ليس شعر تأمل بقدر ما هو انتشاء بجمال مطلق أو مستحيل :

أفيقى علـى قبلـة نسمر هزيعـا له تزهـر الاعصر
نهيم مـع الساهيات النجـوم ، وينـدى بنـا الافق الاقمر
أحاديثنـا نغمـه فى المروج ، تؤوه عـلى رجعهـا الانهر
ونحن ، ولى الشعر ، نهمى هناء على الناس ، والناس لا تشعر
حملنا الربيع عـلى الراحتـين ، فمنا ، ومن حبنـا العنبر(١٧٦)

فاندفاع النغم فى هذه الأبيات وتدفقه وانسيابه ، أكثر وفاقا مع رنة الطرب التى يحسها الشاعر خلال اندماجه بالطبيعه ، وكأن كل ما فى الوجود من مظاهر الروعة أثر تلقائى لتلك العلاقة الأزلية التى تربط الفنان المبدع بكلمة شاعرة : أصل الحب ومنبع الجمال ٠

وليس من علة لاتكاء الشاعر فى ديوانه الثانى على الرجز وما استمد منه ، كالسريع ، الا قابلية هذا الوزن لكثير من الرخص العروضية التي لا تسمح بها الأوزان الأخرى ، فوحدته الايقاعية مرنة لا يصعب التصرف فيهـا ، والرخص العروضية سلاح ذو حدين ، فهى تسمح للشاعر بالتوفيق بين الوزن والأسلوب الكلامى الذى يجده صالحا للتعبير عن فكرته ، ولكنه اذا أسرف فيها أفضت الى انطفاء الايقاع وغموض معالمه وهى الظاهرة التى تسود كثيرا من رجزيات هذا الشاعر ، وبخاصة حين تخونه حاسته الموسيقية فيخلط فى القصيدة الواحدة بين الأضرب المختلفة ، غير مدرك أن أعاريض الأبحر وأضربها أبرز مقومات الايقاع فى القصيدة ، وان العروضيين لهذا السبب قد افترضوا فيها ـ بحق ـ نوعا من المشاكلة والتماثل بحيث اذا اعترتها علة ما لزمت فى بقية القصيدة(١٧٧) ٠

---

(١٧٦) من قصيدة « أثر الغفوة » ـ رندلى ص ٣٥ ـ وتتكرر الفكرة ذاتها بما لا يخرج عن الاطار الوزنى للمتقارب فى قصائد : « سلاف العصور » ، « الى مطربة » ، « على رخامة » ، « وردة الورد » صفحات : ٣١ ، ٥٠ ، ٥٣ ، من الديوان ذاته ٠

(١٧٧) سبق أن عرضنا لهذه الظاهرة فى قصيدة الشاعر المسماة « على اليدين » ، ولكنها واضحة كذلك فى قصائد : « حقان » و « سمعت » و « أجمل الأجمل » من ديوانه « أجمل منك ؟ لا » ٠ فمن قصيدة « حقان » (ص ٦٣ ـ ٦٤ من المصدر المذكور) قوله

حقان لا أبهى ولا أجمل
من مرمر هش الفوى ، من شمس
لا للهوى ـ حذار ! ـ لا للمس

ثالثا ـ تنويع الايقاع واشتقاق الأوزان : وهى ظاهرة ترجع كذلك الى ضعف احساس الرمزيين بالعروض التقليدى ورغبتهم فى تجاوزه ، ولـكنها ـ مع ذلك ـ لا تخرج عن الاطار الشطرى للقصيدة العربية ٠

ونعنى بتنويع الايقاع عدم التزام الشاعر بوحدة الايقاع « التفعيلة » فى القصيدة ، بأن يستخدم فى القصيدة الواحدة أكثر من بحر موسيقى ، وعاليا ما تكون الابحر المستخدمة متقاربة الايقاع ، ومن ثم لا تعظم المفارقة التى يحسها المتلقى فى انتقاله من بحر الى بحر ، وقد يكون هذا الانتقال فى داخل البيت ذاته بأن تكون الشطرة الأولى من بحر بعينه ، والشطرة الثانية من بحر آخر كما يصنع « الصيرفى » فى قصيدته « وحى الشعر » :

أنت من يا عازفا فـوق قلبى　　　أغنيات تفيض من وجـــدانى
أنت من ياسأكبا فوق روحى　　　ضوء حب يسيل كالطوفان ؟

أنت من يا من يسر الى النفس بنجـــوى الأرواح من رضـــوان ؟
أنت من يا من يفك قيود اللفظ حتى ســـما جنـاح المعـــانى ؟
أنت من يا من تغلغل فى النفس فأبدى المستور من أشجانى؟(١٧٨)

فأشطر الصدر فى هذه الأبيـــات من وزن المـــديد (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) ، وأشطر العجز من وزن الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) ، وقد تم المزج بين البحرين بأن تحولت التفعيلة الوسطى فى الوزن الأول من « فاعلن » الى « متفعلن » أو « مستفعلن » ، وهو تغيير يسير كما ترى ، ولكنه أفضى الى نمط وزنى جديد ، زاوج فيه الشاعر بين المديد والخفيف معا ٠

ولا يتم الانتقال من بحر الى بحر داخل البيت الشعرى ذاته بل بين كل مجموعة وأخرى من أبيات القصيدة ، فيبدأ الشاعر بأبيات من بحر ما ، تعقبها أبيات من بحر مخالف وهكذا ، على نحو ما نلحظه فى قصيدة « أجمل الأجمل » « لسعيد عقل » ، وفيها يقول :

= يا ليتنى أحمل
ـ والفجر برد ـ
اليهما ضمة ورد

ففى هذه الأبيات ـ على قلتها ـ خليط من الأضرب المعتلة غير المنسجمة ، حيث تتراوح هذه الأضرب بين فاعل ومستفعل ومستفعلان ومستعلان ، وأثر هذا فى اطفاء موســيقى القصـــيدة لا يحتاج الى بيان ٠

(١٧٨) الألحان الضائعة ص ٦٥ ٠

يا أجمـــل الأجمـــل
زرت الوعــــود
فغــار ، غار الوجود
قنت « اتئد ، سؤلك لا يســأل »
أنت تنزل الســهاد
عــلى النظــر
انت تنقــل القمــر
فى ظلمة الفــؤاد

فهذه المجموعة فى جملتها رجزية الايقاع ، يخلط الشاعر فى أضربها — كعادته فى الرجزيات — بين أضرب الرجز والسريع ، والمفــارقة بينهما ، ولكن هذه المفارقة تبدو أكثر وضوحا حين ينتقل الشاعر فى الأبيات التى تلى تلك مباشرة الى ايقاع (المتقارب) :

خلقتــك لم أدر كيــــف
فلا فكر أفلت ، لا حسن طيف
ولا دقة من أصــول حريــزة
فمـــا « مونلــيزة »
وما « حلم ليلة صيف ؟ »(١٧٩)

والمفروض فى الطريقة الرمزية أن يكون تنويع الايقـــاع مرتبطا بنمو التجربة النفسية فى العمل الشعرى ، وان لا يقتصر على مجرد الرغبة فى التغيير ، والا لم تكن له قيمته الايحـــائية المنشودة · بيـــد أن الملاحظ فى القصيدة المذكورة أن تدرج الشاعر من ايقاع الرجز الى ايقـــاع المتقارب لم يتم بناء على تدرج مماثل فى الجانب النفسى من القصيدة لأن الأبيات الأولى تنم عن شدة انبهار الشاعر بذلك الجمال المثالى الذى يغار منه الوجود ويحلم به ولا يناله ، أما الأبيات الأخيرة فمتابعة لهذا الاحساس ذاته ، بالاشارة الى تفرد هذا الجمال ودقته واكتماله ، أى أن كلتا القطعتين تسبحان فى منـــاخ شعورى واحد ، ومن ثم كانت المخالفة بينهما فى الايقاع مخالفة غير منتجة ·

---

(١٧٩) ديوان « أجمل منك ؟ لا » ص ٧٤ وما بعدها · و « مونليزا » هى السيدة التى نقل صورتها الرسام الايطالى الشهير لونارد دافنشى Leonardo Da Vinci فى لوحته « الجيوكاندا » ، أما « حلم ليلة صيف » فعنوان احدى مسرحيات « شكسبير » ·

وقد يوزع الشاعر قصيدته على فقرات تتساوى أبياتها وزنا ، ولكنه يختم كل فقرة بجملة موسيقية من وزن مغاير مع التزام هذه الجملة بعينها فى الفقرات المتساوية كما يتضح من قصيدة « لبشر فارس » بعنوان « الخريف فى برلين » وفيها يستخدم طيلة القصيدة قافية واحدة ووزنا واحدا هو مشطور الرمل ، غير أنه فى نهاية كل فقرة يردد هذه الخاتمة « يا صفرة الورق فى الخريف » ، وهى خاتمة صدرها من البسيط وعجزها من الرمل(١٨٠) ٠

ثم ان من حاولوا الرمزية فى شعرنا المعاصر لم يقفوا عند حد المزاوجة بين الابحر أو تنويعها فى العمل الشعرى الواحد ، بل شملت تجاربهم اشتقاق بعض الأوزان الجديدة عن طريق التصرف فى الأوزان الموروثة بحذف أو اضافة بعض المقاطع والتفاعيل ٠ وقد حرص « بشر فارس » على أن ينبهنا الى هذه الظاهرة فى قصيدته « أشباه وأضداد » حيث احتذى فيها نمطا وزنيا اشتقه من وزن الخفيف المجزوء وذيلها بقوله : « تجرى هذه القصيدة على وزن هو فاعلاتن مفعولن ، فكأنه يلحق بالبحر الخفيف ، فيكون من مجزوئه مع عروض مقصورة وضرب مثلها فى جميع الأبيات » ٠ ومطلع القصيدة :

نبرات العصفور عند أطلال الدور
مثل أهزاج الحور فى سماع المصدور(١٨١)

وعلى نحو هذا المطلع ترد بقية القصيدة التى لا تحاكى تماما وزن الخفيف المجزوء ، ولكنها راجعة اليه ومشتقة منه ٠

وتتجلى انعكاسات هذه الظاهرة أوضح ما تكون فى شعر « سعيد عقل » حيث تتعدد القصائد التى تحتذى أوزانا يحسبها بعض الدارسين مخترعة ، مع أنها مستخلصة من الأوزان السائدة ويمكن ارجاعها بشىء من التصرف الى المتن العروضى ، ونكتفى للتدليل على هذا بالاشارة الى قصيدتين من تلك القصائد أولا هما بعنوان « نجوم » ويستهلها الشاعر بقوله :

سمعت بنا أنجم درر ؟
فتلفتت ! تسأل الخبر ؟

---

(١٨٠) نشرت هذه القصيدة فى المقتطف ـ أكتوبر سنة ١٩٣٦ م (مجلد ٨٩) ص ٢٧٢ وسبق نقلها وتحليلها فى بداية الفصل الثالث من هذا الباب ٠

(١٨١) مجلة الأديب ـ يناير سنة ١٩٥٢ م ـ الجزء الأول ـ السنة الحادية عشرة ٠

أنت يـــا أنـــا وأنـــا البشـــر
ما لهـــا الـــدرر ؟

والثانية بعنوان « نجوى القمر » ويلتزم فيها بوزن هذا المطلع :

يا مرحبـــا بالقمـــر
في المـــوعد المنتظـــر
بين الربى والغمام(١٨٢)

اما اطار القصيدة الأولى فتطوير لوزن المتدارك (فاعلن مكررة) أو المقتضب (مفعولات مفتعلن) ، ولم يبتكره الشاعر من عدم فقد سبق أن نظم كل من « البارودى » و « شوقى » فيما يشبه هذا الوزن الجديد ، مع فارق أن « سعيد عقل » استباح لنفسه من العلل العروضية ما لم يستبحه الشاعران ٠ أما القصيدة الثانيه فترجـــع فى موســـيقاها الى ما يسميه العروضيون بالبسيط المشطور « مستفعلن فاعلن » مع زيادة ساكن فى نهايه الشطرة الثالثة بحيث تصبح التفعيلة « فاعلان » بدلا من « فاعلن » ٠ وقد سبق أن نظم « شوقى » كذلك من هذا الوزن احد ىقصائده الذائعة وهى التى دعاها « بوصف مرقص »(١٨٣) ٠

تلك خلاصة محاولات الرمزيين فى موسيقى القصيدة العربية ، وضح

---

(١٨٢) القصيدتان من ديوانه « رندلى » ــ ص ٣٩ ــ ١٠٣ ٠

(١٨٣) من قصيدة البارودى المشار اليها .

املـــــلأ القـــــدح واعص مـــن نصـــح
وارو غلـــــتي بابنـــــة الفـــــرح
فالفـــتى مـــــنى ذاقهـــــا انشـــرح

ومطلع قصيدة شوقى الأولى :

مـــال واحتجـــب وادعـــى الغضـــب
ليـــت هاجـــرى يشـــرح الســـبب

اما قصيدته الثانية فمنها :

طـــال عليهـــا القـــدم فهى وجـــود عـــدم
قـــد وئـــدت فـــى الصـــبا وانبعثت فى الهـــرم

وقد حسب الأستاذ الدكتور ابراهيم أنيس (موسيقى الشعر ص ١٩٥ ــ ١٩٧) ان أوزان هذه القصائد مخترعة اختراعا ، والحق أن وزن القصـــيدتين الأوليين دائر فى اطـــار « المتدارك » أو « المقتضب » على حين تحتذى القصيدة الثالثة وزن البسيط المشطور ــ أنظر : المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها ص ٨٧ ــ ٨٩ ٠

منها بخاصة كيف عنوا بهندسة الاطار الشعرى واجتزاء الأوزان والجرأة على تنويعها ومزجها فى العمل الواحد ، بل والجرأة على اشتقاقها والتصرف فيها تغليبا للذوق الموسيقى على الذوق العروضى • بيد أن هذه المحاولات ــ على طرافتها ــ لم تخل من مزالق أفضت بها الى عكس المقصود منها ، لان اسرافهم فى هندسة القصيدة تحول أحيانا الى زخرفة شكلية لا ارتبـاط لها ببنية العمل الفني ، كما ان ارهاقهم للتفعيلة الشعرية وعـــدم اقتصـــادهم فى استخدام الرخص العروضية من زحاف وعلة جعل الايقاع يبدو أحيانا وكأن لا تخوم له ، بحيث يحتاج المتلقى فى ملاحظته الى كثير من الجهد والمراقبة ، وفى بعض ما سبق من نماذجهم شاهد على ذلك •

على أن لهذه المحاولات مغزى آخر أكثر أهمية ، فلعله قد لوحظ أنها فى مجملها لم تكد تخرج على الاطار الشعرى للقصيدة العربية ، باستثناء ما أشرنا اليه من تجارب لسعيد عقل فى الشعر التفعيلى ، وحتى هذه التجارب لم تتضح بما فيه الكفاية الا فى ديوانه الأخير (أجمل منك ؟ لا) الذى صدر سنة ١٩٦٠ م بعـــد أن وضع مصطلح الشـــعر التفعيلى موضع الممارســة والتطبيق وأصبح منهجا فى بناء القصيدة يحتذيه أكثر من شاعر ، فمكانه فى هذا الصدد ليس مكان الريادة على أية حال •

* * *

واطار التفعيلة هو النهر الثالث من أنهار التجديد التى سلف اجمالها فى صدر هذا الحديث ، وقد برز فى أعقاب الحرب العالمية الثانية على شــكل محاولات فردية متعاصرة تقريبا ، بحيث يصعب فيها التمييز بين السابق والمسبوق(١٨٤) •

---

(١٨٤) كثر اللغط أخيرا حول ريادة هذا النمط الشعرى ومن أحق بها وأسبق اليها ، ويسود شبه اعتقاد بأن أول قصيدة حرة الوزن هى قصيدة « الكوليرا » التى نظمتها الشـاعرة العراقية « نازك الملائكة » ، ونشرت بمجلة العروبة فى ديسمبر سنة ١٩٤٧ م • وقد أنصفت الشاعرة من نفسها حين قالت فى كتابها « قضايا الشعر المعاصر » (ط ٢ ــ مكتبة النهضة ــ بغداد سنة ١٩٦٥) ان هذه القصيدة « أول قصيدة حرة الوزن تنشر » ، فالحقيقة ان ثمـــة قصيدة تسبقها من حيث تاريخ كتابتها ، وان تأخرت عنها من حيث تاريخ نشرها ، هى قصيدة للشاعر العراقى بدر شاكر السياب بعنوان « هل كان حبا » ، ويرجع تاريخها ــ كمـــا قرر الشاعر نفسه ــ الى سنة ١٩٤٦ م ، وان لم يظهر الديوان الذى نشرت به الا سنة ١٩٤٧ م ــ انظر كتاب « نازك » المذكور ص ٢٣ ــ ٢٤ وكذلك ديوان « أزهار وأساطير » لبدر شاكر السياب (منشورات مكتبة الحياة ــ بيروت) ص ١٣٩ ــ ١٤١ •

ولكن ارهاصاته ينبغي أن تلتمس فيما تقدمه من حركات التجديد ، سواء منها ما تم في عصور تاريخية مبكرة كحركة التوشيح في القصيدة الأندلسية ، أو ما شهده العصر الحديث من حركات يجمعها النزوع الى هندسة الشكل الشعرى وتنويع القوافي والتصرف في الأوزان بما يتيح للشاعر أن يقتصر في بعض الأحيان على تفعيلة واحدة أو اثنتين في بيت بأكمله ·

أما أن لهذا الاطار صلة بثورة العـروض الغـربى وبالشعر الحـر vers libre لدى الرمزيين بخاصة ، فاحتمال يكاد يبلغ حد اليقين ولا سيما اذا لاحظنا أن بعض من كتبوا في هذا الاطار أفادوا من التراث الرمزى في جوانب أخرى من بناء القصيدة كاستغلال الرمز والاسطورة في التصوير الشعرى(١٨٥) ، بيد أن هذه الصـلة بين شعر التفعيلة وثورة العروض الغربى ليست بالضرورة من نوع الاحتذاء المطلق ، لأن طبيعة العروض الغربى تختلف عن نظيرتها في العروض العربى كما سبق تقريره ، مما يترتب عليه اختلاف طبيعة الحرية التى تطلب في كل منهمـا · انهـا بالأحرى صلة الاستئناس والتأثر غير المباشر ، اذ كشفت هذه الثورة لشعرائنا مـدى التطور الذى بلغته حركة الشعر العالمى ، وأكدت لديهم غلبة الحس الموسيقى على القاعدة العروضية ·

وفيما عدا هذا يمكن القول بأن الشعر التفعيلى تطوير لخطى التجديد التى سبقته ، وامتداد لها ، وهى حقيقة يحرص دعاته على الايحاء بها حـين يشيرون الى أن هذا الشعر يقوم على أساس من العروض الخليلى ، لأنه لاحظ ما تعمد اليه الاذن العربية من ايفاء البحور حينـا ، واجتزائها وشـطرها ونهكها أحيانا ، فلم يزد عن أن جمع بين هذه في قصيدة واحدة مع التزام بقية القواعد العروضية التى يجب توفرها في الضرب ، وهم يضـيفون الى ذلك أن حركة الشعر التفعيلى بصورتها الحقة الصافية : « ليست دعوى لنبـذ الأبحر الشطرية نبذا تاما ، ولا هى تهدف الى أن تقضى على أوزان الخليل وتحل محلها ، وانما كان كل ما ترمى اليه أن تبدع اسلوبا جديدا توقفه الى جوار

---

(١٨٥) نعنى بهؤلاء من درسنا بعض نتاجهم تحت ما سمى بالرمزية النفسية والرمزية الاسطورية ، وقد كان تأثرهم بالرمزية غير مباشر ، أى عن طريق تأثرهم بالشعر الانجليزى و « ت· س· اليوت » على وجه التحديد · ومكانهم من الرمزية ليس كمكان شعراء الـرمزية الخالصة أو الميتافيزيقية ، فهؤلاء بالمذهب الصق ، وتأثرهم به عميق ومباشر ، أنظر الفصل الثالث من هذا الباب ·

الأسلوب القديم وتستعين به على بغض موضوعات العصر المعقدة »(١٨٦)

وتصوير الشعر التفعيلى على هذا النحو يبرز انتماءه الى شعر الماضى ومكانه منه ، ولكنه لا يبرز الجوانب الايجابية فيه ، انه يسوغه ، ولكنه لا يبين وجه الضرورة اليه . فما طبيعة هذا الشكل ، وماذا عسى أن يمنحه من عطاء فنى للشاعر أو للقصيدة ؟ تجيب الشاعرة العراقية « نازك الملائكة » فى مقدمة ديوانها « شظايا ورماد » : ان هذا الأسلوب الجديد ، ليس «خروجا» على طريقة الخليل – لاحظ الحاحها على وصل هذا الأسلوب بالمتن العروضى – وانما هو تعديل لها ، يتطلبه تطور المعانى والأساليب خلال العصور التى تفصلنا عن الخليل ، فالخليل قد جعل وزن البحر « الكامل » كما يلى :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن متفاعلن
كفاى ترتعشان أين سكينتى	شفتاى تصطخبان أين هدوئى ؟

مرتكزا الى « متفاعلن » التى اعتاد العرب أن يضعوا ثلاثا منها فى كل شطر ، وكل ما سنصنع نحن الآن ، أن نتلاعب بعدد التفاعيل وترتيبها فتجىء القصيدة من هذا البحر أحيانا كقصيدة « جدران وظلال » وهذا مقطع منها :

وهناك فى الأعماق شىء جامد
حجزت بلادته المساء عن النهار
شىء رهيب بارد
خلف الستار
يدعى جدار
أواه لو هدم الجدار

ولو قطعناه لجاءت تفعيلاته كما يلى :

متفاعلن متفاعلن متفاعل
متفاعلن متفاعلن متفاعلات
متفاعلن متفاعل
متفاعلات

---

(١٨٦) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر (ط ٢) ص ٤٩ .

متفــــاعلات

متفــاعلن متفــاعلات

* * *

ومزية هذه الطريقة أنها تحرر الشاعر من عبودية الشطرين ، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة ، يضطر الشاعر الى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة وان كان المعنى الذى يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة ، بينما يمكنه الاسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء »(١٨٧) ٠

ومن الحق ان نظام الشطرين فى القصيدة العربيه نظام نمطى ، فيه من الوحدة والتساوى والاستقامه ما قد يضيق باحساس الشاعر او يفيض عنه ، ولكن من الحق كذلك أن هذا النظام لم يمنع الشاعر القديم من التعبير عن نفسه وعصره وكثيرا ما اقترن هذا التعبير بصدق وجدانى وفنى نفتقده فى بعض التجارب العصرية ، فالقول بأن قصارى الشكل الجديد أن يحرر الشاعر من هندسة الاطار العمودى الصارم اغفال للجانب المضىء فى تراثنا الشعرى ، أو هو ــ على الاقل ــ تشكيك فى مقدرة الشاعر الحديث على تطويع الاطار العمودى للتجربة الشعرية ، وبخاصة ان هذا الاطار ــ أولا ــ يقبل من الرخص العروضية ما ينفى عنه الصرامة المطلقة وانه ــ ثانيا ــ لا يمثل غير جانب واحد فى الموسيقى الشعرية ، لأن ثمة جانبا آخر لا يقل عنه أهمية ، هو الايقاع الصوتى ، الذى سبق تحليل بعض نماذجه ، والذى يرتبط بطاقة الشاعر ووعيه بجمال اللغة ، بغض النظر عن الاطار الذى يحتذيه ٠

ان نفور الشاعر الحديث من نمطية الاطار العمودى وتساويه ليس الا وجها من وجوه القضية ، وهو الوجه الظاهر منها ، أما البواعث الخفية والمؤثرة فى نشأة الشــــعر التفعيلى فينبغى أن يبحث عنها فى الظروف الثقـــافية والاجتماعية التى تحكم العصر ، والتى تختلف عن نظيرتها بالنسبه للشاعر القديم ٠ وأهم هذه الظروف وأكثرها شيوعا لدى دارسى تلك الظاهرة ، ما ألمحنا اليه سابقا من تطور وظيفة العمل الشعرى وتطــور صلته بالفــــرد والجماعة ، فقد كانت القصيدة العربية فى أطوارها التـــاريخية قصــــيدة

---

(١٨٧) مقدمة « شظايا ورماد » (الطبعة الثانية سنة ١٩٥٩) م ــ المكتب التجارى بيروت) ص ١١ ــ ١٢ ٠

« مسموعة » في غالب الأحيان ، يقوم فيها الالقاء بما تقوم به الكلمة المطبوعة في العصر الحديث • ويفترض هذا الالقاء أن من توجه اليه القصيدة ليس فردا أو أفرادا وانما هو جمع أو محفل من الناس يتطلب التأثير فيه « موسيقى خاصه رتيبة مجلجله واضحة الايقاع وضوحا يفوق فى الاهمية انسجام النغمات »(١٨٨) •

ثم أصبحت الكلمة الشعرية بتغير المناخ الاجتماعي والثقافى كلمة مقروءة أكثر مما هي مسموعة ، وغدا الشاعر يتوجه بحديثه الى وجدان الفرد ومشاعره الكامنة بعد أن كان يتوجه الى الجماعة مباشرة ، أو قل أنه أصبح يمارس تأثيره فى الجماعة من خلال مخاطبته لانسانية الفرد وعواطفه العليا ، وفى موقف كهذا يغدو كيان القصيدة أكثر ذاتية واستقلالا ، وتقل أهمية الموسيقى الجهيرة والوحدة النغمية القائمة على التساوى فى الوزن والقافية ، بقدر ما تعظم أهمية الايقاع ، والايقاع الداخلي على وجه الخصوص ،وهذا بدوره « يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية ، وقيمها الجمالية ، ووقوفا تاما على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التى تتراسل معها ، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء وتكرار وتوكيد وتنويع فى النغم ، لا يمكن أن يوفق فيها الا ذو رهف فى الحس وثقافة فنية ولغوية واسعة »(١٨٩) •

ولكن هل وفق شاعر التفعيلة حقا فى أن يستعيض بما فى اللغة من قيم جمالية وايحاءات صوتية عن الخصائص الموسيقية البارزة التى كان يهيئها الاطار الشطرى ؟ وهل يعنى ذلك أن الشكل الجديد قد اجتاز مرحلة التجربة بما تستتبعه من امكانيات الصواب والخطأ الى مرحلة التكوين والوضوح نظرا وممارسة ؟

والاجابة عن هذا تحددها طبيعة المادة الشعرية التى ظهرت فى الحقبة الأخيرة ، والتى اتخذت من التفعيلة وحدة لها ، وبعض هذه المادة تطبيق جيد للمصطلح الجديد ، بيد أن هذه الجودة لم تكن ترجع الى طبيعة المصطلح ذاته وما يتيحه من حرية ، بقدر ما كانت ترجع الى طاقة شاعر بعينه ، وعمق احساسه باللغة : أداة التعبير الفنى ، وقدرته على امتلاك التراث ، وتمثله ، والافادة منه سواء فى موسيقى القصيدة أو رموزها الشعرية • وليس صدفة

---

(١٨٨) الدكتور محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى ــ الحلقة الثالثة ــ ص ١٠٦ •

(١٨٩) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث (ط ٣) ص ٤٨١ ــ ٤٨٢ •

أن أصحاب هذه النماذج الجيدة فى شعر التفعيلة كانوا ـ وما يزالون أحيانا ـ يمارسون الكتابة الشعرية بأسلوب الشطرين ، وأن حصيلتهم من هذه الممارسة قد انعكست على بعض تجاربهم الجديدة ، بحيث بدت وكأنها استقطاب دقيق لأهم ما فى الاطارين من خصائص موسيقية وفنية · اقرأ هذه الأبيات « لبدر شاكر السياب » ـ والقبر فيها رمز لعراق ما قبل الثورة ، والنشور رمز المخاض العربى المرتقب ـ ولاحظ علو النغمة الموسيقية ووضوحها رغم انتماء القصيدة الى الشكل التفعيلى ·

من قاع قبرى أصيح
حتى تئن القبور
من رجع صوتى ، وهو رمل وريح
من عالم فى حفرتى يستريح
مركومة فى جانبيه القصور
وفيه ما فى سواه
الا دبيب الحياة
حتى الأغانى فيه ، حتى الزهور
والشمس ، الا انها لا تدور
والدود نخار بها فى ضريح
من عالم فى قاع قبرى أصيح
« لا تيأسوا من مولد أو نشور »(١٩٠)

فترى أنه مع تحرره من وحدة البيت وافادته من هذه الحرية فى ربط الجملة الشعرية بالجملة الموسيقية ، قد احتفظ بما يمكن تسميته بالقوافى المترددة ، وقد ساعد اقتران هذه القوافى بأصوات المد الطويلة على خلق نغم اضافى حزين ينسجم مع ما تثيره الصور الشعرية من أحاسيس قاتمة · ثم ان هذه القوافى ـ بغض النظر عن مواءمتها للمدلول الشعرى ، ورغم أنها لا تخضع فى ورودها لنظام ثابت ـ توفر للاذن بمجرد ترددها متعة ايقاعية لا يمكن انكارها « تلك هى المتعة التى تحسها حين نسمع مرتين صوتا واحدا ، أى جرسا بعينه » كما يقول « جويو »(١٩١) ·

---

(١٩٠) قصيدة « رسالة من مقبرة » ـ ديوان « أنشودة المطر » ص ٧٨ ·
(١٩١) أنظر : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ـ ص ١٤٧ ـ ١٤٨ ·

على أن نسبة هذه التجارب الجيدة ضئيلة اذا قيست بما يتم داخل ذلك الاطار من محاولات فجة يفرزها أصحابها – بمفهوم خاطيء للحرية الفنية – افرازا تلقائيا لا اصالة فيه ولا وعي ولا مكابدة ، فاذا الحقل الشعرى يسبح فى ضباب ثقيل ، واذا بتلك المحاولات تبسط ظلالها الشائهة على فن ناشئة الشعراء تقليدا ومحاكاة ، واذا الأسلوب الجديد وما عسى أن يتيحه من قيم جمالية يغدو مجرد قنـاع « لتغليف الفقـر الفكرى وقلة النضـج فى المشاعر »(١٩٢) .

ان الحرية التى تمنحها الأوزان الحرة للشاعر لا تعنى – كما يحسب الكثيرون – التخلى المطلق عن أى التزام قبل العمل الشعرى ، انها على العكس من ذلك تعنى أن الشاعر قد أصبح ملتزما ازاء تجربته الخاصة بدل أن كان ملتزما ازاء نموذج ثابت ، وهذا الالتزام يلقى على الشاعر تبعات جديدة ليس أقلها الوعى الكامل بأسرار اللغة وقيمهـا الصوتية والتركيبية ، والتراث الشعرى وقيمه الجمالية ، حتى يستطيع أن يهيىء للقصيدة كيانا موسيقيا وتعبيريا مستقلا ، وما من شعر يمكن أن يكون حرا بمعنى هذه الكلمة لدى من يريد أن يحقق فيه الاتقان ، ومن هنا كانت الحرية المفترضة حرية مضللة ، « لأن الشاعر يلوح معها غير ملزم باتباع طول معين لأشطره وهو كذلك غير ملزم بأن يحافظ على خطة ثابتة فى القافية . فما يكاد يبدأ قصيدته حتى تخلب لبه السهولة التى يتقدم بها .... وهكذا ينطلق الشاعر حتى من قيود الاتزان ووحدة القصيدة واحكام هيكلها وربط معانيها، فتتحول الحرية الى فوضى كاملة »(١٩٣) .

آية هذا أن شعرنا المعاصر فى حاجة الى الشاعر الفذ أكثر مما هو محتاج الى الاطار الفذ ، وأن الاطار فى ذاته ليس حجة للشاعر أو عليه ، لأن الشاعر الأصيل حجة فنه ، وهيهات أن يكون شاعرا لمجرد اتكائه على وحدة التفعيلة ، وهيهات أن يكون كذلك لمجـرد التزامه بالأسلوب الشطرى ، وقـد كان

---

(١٩٢) من تعليق « للويزبرجان » (الشعر ص ١٧٧) على حركة الشعر الحديث فى أمريكا . ومظاهر الضعف فى تلك الحركة تشبه الى حد كبير مظاهر الضعف فى حركة الشعر العربى الجديد ، وتزخر الصحف والمجلات والدواوين بكثير من هذه النماذج الفقيرة فنيا وعاطفيا وفكريا مما لا يحتاج فى ضحالته الى تمثيل أو تدليل ، ومعظمها محاكاة صارخة لبعض ما وفق فيه شعراء كبدر السياب وصلاح عبد الصبور ونازك الملائكة .

(١٩٣) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر (ط ٢) ص ٢٨ .

« ملارميه » ـ مشرع الرمزية ورائد فلسفتها ـ ينظر الى البحر الاسكندرى نظرته الى النموذج الشعرى فى اللغة الفرنسية ، ولم يكفر أتباعه بفنه رغم ثورتهم على هذا النموذج ، وكان « اليوت » ـ وهو موطن اعجاب مسرف من شعرائنا ـ تلميذا مخلصا للمدرسة التصويرية ودعوتها الى الايقاع الحر ، ثم ارتد مع الزمن الى قالب شعرى أكثر انتظاما ، ولم يقل أحد انه لم يكن فى أى من الحالتين شاعرا ٠

فلتكن اصالة الشاعر وحدها برهان فنه ، ولندع التجربة الرشيدة تحدد مدى قدرة النمطين على الحياة ٠

حصـــاد البحث

تقويم عام ومقارنة واستنباط

درج الباحثون على أن يقصروا خواتيم دراساتهم على رصد الصورة الظاهرة لموضوع البحث تلخيصا واستنتاجا ، ويراد لهذا التعقيب أن يمضى الى أبعد من هذه الغاية ، فيشمل بلمحة كلية طبيعة النظرية الرمزية فى الشعرين الغربى والعربى على السواء ، وما أصابته فيهما من توفيق ، وما وجه اليها من نقد · ولقد يكون التعقيب على هذا النحو مجرد استقطاب لأفكار سبقت الاشارة اليها ، غير أن استحضارها والبحث يشرف على التمام ربما أعان على تمثل النواحى الايجابية والسلبية فى النظرية الرمزية تمثلا عاما ، وربما كان كذلك مقدمة طبيعية لبعض ما يمكن استنباطه من نتائج يرجى الاستئناس بها فى حاضر شعرنا العربى ومستقبله ·

أ ــ والملاحظ فيما يخص أثر الرمزية فى الشعر الغربى(١)، ان هذه النظرية فى صورتها المذهبية الحادة لم تعمر كثيرا ، اذ لم تستمر سيطرتها على النتاج الشعرى أكثر من خمسة عشر عاما بدأت بعدها تتعرض لهزات خطيرة ، ونقد عنيف ، كان بعضه موجها من رجال المذهب ذاته · وليس أدعى للعجب من أن « موریاس » الذى حدد فى بيانه الشهير (سبتمبر سنة ١٨٨٦ م) المعالم الكبرى للنظرية الرمزية كان هو نفسه أول من انشق عليها وارتد عنها حين أسس المدرسة الرومانية سنة ١٨٩١ م ، فلم يبق تقريبا على شىء من الأحلام التى طمحت الى تحقيقها الرمزية ·

ولن تغرينا صلة المودة التى يعقدها الدارس بينه وبين موضوعه فننزع ايجابية المذهب فى كل ما خاضه من مناحى التجديد الشعرى ، فالحق أن الرمزية قصدت بالشعر الى تحقيق نموذج مفرط فى مثاليته ، سواء فى لغته الشعرية ، أو فيما يحمله من نظرة ذاتية جديدة الى الـكائنات والوجـــود بعامة ، وحين أراد الشعراء نقل هذا النموذج الذهنى الى مجال التطبيق اتضح

---

(١) أفدنا فى هذا التقويم العام للنظرية الرمزية ومنجزاتها من فصل قيم كتبه « مارتينو » بعنوان « رد الفعل ضد الرمزية » · انظر : Parnasse et Symbolisme, p. 209-215.

أن ثمه هوة واسعة بين ما أرادوه وما تحقق فعلا ، وفى هذه المفارقة بين الواقع والمثال نركز احساس الرمزيين بالاخفاق ، وشعورهم بعبثية ما يبذلونه من جهد ، وعجزهم عن خلق النموذج الشعرى الذى بشروا به ، ومن هنا كان انتقاض بعضهم ، ويقين بعضهم ـ كملارميه ـ بأنهم آخر الامر لم يستطيعوا أن ينجزوا ما وعدوا به ٠

وثمة حقيقتان بارزتان يمكن أن يعزى اليهما قصور النظرية الرمزية فى نطاق الممارسة العمليه رغم سلامة أصول هـذه النظرية فى جملتها ، وأولى هاتين الحقيقتين ميل الفنان الرمزى الى اعتبار نتاجه نشاطا خاصا ينبعث عن أدق المشاعر وأكثرها ذاتية ، ويتوجه الى فئه من الناس على قدر من الترف الفكرى والوجدانى ، بعيدا عن ضوضاء الحياة واهتمامات العامة ٠ ولربما كان هذا الميل صدى طبيعيا لنبرة اليأس التى ترددت فى أرجاء المجتمع الفرنسى على أثر انحسار الفكرة الثورية وعودة الملكية الى مركز السيطرة والتوجيه ، وقد يكون له من هذه الناحية دلالة اجتماعية بوصفه احتجاجا غير مباشر على رضوخ البيئة وفساد الوضع القومى، ولكنه على أى حال كان احتجاجا سلبيا يعالج المشكلة بالهروب منها والالتفاف حولها ٠ ولأن منطق الرضوخ منطق عابر وموقوت كان انتصار الأفكار الجمهورية فى أواخر القرن الماضى ايذانا بتراجع النزعات السلبية فى الابداع وظهور القوة الخفية للتقليد العقلى الأيديولوجى القديم وضعف الاهتمام بالمحاولات الصوفية والروحية التى كانت الرمزية أبرز نماذجها ٠

ولا ريب أن انسحاب الشاعر من الحياة العامة كفيل بأن يحرمه ذلك الثراء الوجدانى والفكرى الذى ينشأ من احتكاكه بالواقع وتفاعله معه بناء ونقدا ، كما أنه يخنق فى فنه وهج الشعور بآلام الانسانية وأشواقها الخالدة ٠ وبما أن الفن حوار مستمر بين المبدع والمتلقى ، فقد يؤدى دوران الأول فى نطاق الغايات الفنية المجردة الى جفوة متبادلة بين كلا الطرفين ، وفصام يحس ازاءه الشاعر بأن عمله لا يلقى من الاستجابة ما كان يتوقع ، وبأن جهده لا يقابل بسوى النكران ، ويفضى هذا الاحساس عادة الى مزيد من اليأس والمرارة والسلبية يقضى على طموح المبدع ويطفىء الجذوة المقدسة فى نفسه وربما أفضى ـ على أحسن الفروض ـ الى الاسراف فى الاهتمام بالشكل الفنى المحض والمبالغة فى صقله على نحو يسلبه عفوية الايحاء وحرارة الشعور ، ومن هنا نفهم تلك الاشارة الذكية التى علق بها « ريمى دى جورمون » على نظرية الشعر عند « مالارميه » ، حين لمح الى أن الأخير حرم

نفسه « تلقائية التأثر المباشر » ، وهو يعني بذلك مراوغته للمثال الشعرى أكثر من عشرين عاما ، واحساسه — فى التحليـل الأخير — بأنه لم يبلغـه بعد !(٢) ٠

وحقيقة ثانية تفسر جانبا من جوانب المفارقة بين المثال الرمزى ونماذجه التطبيقية ، تلك هى الأهمية المفرطة التى أضفاها الرمزيون على الموسيقى ، واعجابهم المطلق بفن « فاجنر » خاصة ، ومحاولتهم الدائبة أن يحققوا بالشعر أثرا شبيها بذلك الذى حققه بالموسيقى ، واعتقادهم أن بالامكان أن يبدع الشعر حالة جمالية تبلغ من التجريد حدا يتوقف الفهم عنده على حين تقوم الأصوات والعلاقات بكل العمل ٠ بيد أنه اذا سلمنا بقدر من التجانس بين الشعر والموسيقى فلا يسعنا أن نغفل ما بينهما من فوارق هامة ، ليس أقلها خلو النغمات الموسيقية من الدلالة المحدودة وارتباط الألفاظ الشعرية — مهما كانت مقدرة الشاعر على تجريدها — بثقل المعانى والمدركات السابقة على الاستعمال الشعرى(٣) ، وفى تنـــاسى الرمزيين لهذه الحقيقة سر ما لمسوه من صعوبة فى ادراك المثال الفنى الذى حلموا به ، لأنهم طلبوا من اللغة أكثر مما يمكن أن تعطيه حين أرادوا تعطيلها عن الدلالة وتسخيرها لما تسخر له الايقاعات الموسيقية من اثارة نفسية محضة ، فالأدب — قبل كل شىء — ليس موسيقى ، بل ولا يمكن أن يكون مثل الموسيقى فى تحررها التام من المضمون والدلالة بالغا ما بلغ حرصنا على ذلك — يقول لانسون : من المؤكد أن مثل هذا المجهود الذى يجرد الشعر من كل عنصر معقول ، ويحيله الى صيغة ســـــــحرية incantatoire كان مجهودا جديدا ، لكنه كان يصطدم صراحة بالطابع الجوهرى فى اللغة ، وهو أنها تعبر عن أشياء يمكن ادراكها كما أنه يصطدم ، دون ريب ، بالعبقرية الأصيلة لدى الفرنسيين ، وهى القدرة على تصور المعانى الواضحة »(٤) ٠

وثمة صعوبة يعانيها قارىء الشعر الرمزى ، وهى — على أية حال — نتيجة منطقية للحقيقتين الآنفتين ، تلك هى غموضه ودقة اشـــاراته وتأبيه على الفهم المباشر ٠ والابهام طبيعى فى شعر يمتـــاح من باطن الذات ويرى فيها أصلا ترتد اليه جزيئات الواقع ومظاهره ، ثم هو طبيعى حـــين يرى

---

(٢) انظر : Bowra, The Heritage of Symbolsim, p. 13

(٣) انظر السابق ص ١٤ ٠

(٤) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ ٢ ص ٤٦٥ ٠

الشاعر أن الدلالة اللغوية قاصرة عن تقرير حالات النفس بكل ثرائها وعمقها فيلجأ الى الايحاء بها واثارة ما يشبهها في وجدان المتلقى عن طريق الرمز والموسيقى الشعرية ، وقد يضطره ذلك الى أن يحدث فى متن اللغة وقواعدها ما لا عهد لها به حتى يهيىء لها كيانا جديدا تستطيع به أن تؤدى وظيفتها الايحائية المبتغاة ، فيقترن تعقيد التركيب الكلامى بتعقيد الجو النفسى المراد اثارته ، بل لقد يتعمد الشاعر القاء بعض الظلال على معانيه وتغليفها بغلالة سحرية تجنبها خطر الوضوح المبتذل ، وتكسبها لذة الاستكناه التدريجى ، وتعين ــ بحكم تشابه الغاية والوسيلة ــ على نقل الأثر الذاتى المبهم أكثر مما يعين التعبير المنطقى المحدود ٠

وكثيرا ما اتخذ هذا الغموض ذريعة للتشكيك فى سلامة النظرية الرمزية وآثارها الجمالية والفنية ، وليس ما سقناه فى هذا الصدد دفاعا عن مبدأ الغموض في ذاته ، بقدر ما هو تفسير لبواعثه ٠ ويبدو أننا اذا سلمنا بقيام الشعر الحديث على ما هو أعمق من مجرد الرصد الخارجى للواقع ، اذا سلمنا بالتقاطه لرعشات الذات وخلجاتها العابرة ، فلابد من التسليم كذلك بقدر من التظليل الايحائى يعدى بالشعور ولا يطفئه ، ويكشف عن معطياته بالجهد والمعاودة ، ولا يبلغ درجة الالغاز المقيت ٠ « ان حضارتنا ــ كما يقول اليوت ــ غاية فى التعقيد والتنوع ، وهذا التنوع ، وذلك التعقيد فى تأثيرهما على مشاعرنا المرهفة ، لابد أن ينتجا نتائج معقدة متنوعة ، ولابد أن يصبح الشاعر أكثر تركيزا وايحاء وأقل اتباعا للطريق المباشر ، حتى لقد يصيب اللغة منه بعض الأذى وهو يحاول أن يعبر عن نفسه »(٥) ٠

فاذا نفينا عن مبدأ التظليل الموحى بعض الروافد المسرفة فى تجارب آباء الرمزية ، واذا طرحنا تلك المحاولات التقليدية من جانب تلامذة المذهب والتى لا يشف فيها الغموض عن محصول فكرى أو وجدانى ، أمكن التوصل الى صيغة فى الايحاء الشعرى أكثر مواءمة وخصوبة ، وذلك حين يكون العمل الفنى عطاء متجددا يكشف عن نفسه كلما استبطنه القارىء بالتأمل والمراجعة وهنا لا تقتصر مهمة القارىء ــ كما يحسب البعض ــ على التلقى المباشر والاستسلام الذى ينشد الفهم من أقرب طريق ، فالتجربة التى تحصل لنا

---

(٥) كلمات اليوت منقولة عن د٠ احسان عباس : عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث ص ٣٢ ــ ٣٣ ٠

من العمل الفنى ليست هبة ـ كما يرى « كولنجوود » ـ بقدر ما هى فعل نبذل الجهد فى انجازه(٦) ٠

ورغم ما أشرنا اليه من مظاهر الغلو فى تكوين النظرية الرمزية فكرا وتطبيقا يظل لها من عمق التأثير فى مجرى التاريخ الأدبى ما لا ينكره منصف، وقد أثرت بتجديدها فى وسائل الايحاء الشعرى من صور وايقاع أكثر مما أثرت باصولها فى فلسفة الوجود وعلاقاته ، وتركت للأجيال المعاصرة امثولة فنية لا تقل قيمة عما تركته الرومانتيكية والبرناسية ، وهذه الامثولة الفنية هى الموسيقى الشعرية ، التى بانفلاتها من رقابة العقل ، وبتركها لحدس القارىء ملء الحرية فى تفسير النغم ، تضع بين يدى الشاعر ينابيع لا حد لها من الوسائل الفنية(٧) ٠

ب ـ وحيث تتغير الظروف الاجتماعية والثقافية التى تؤدى الى نشأة مذهب من المذاهب ، وحين تنتهى دورته باعتباره كيانا ذا فلسفة جمالية محددة المعالم ، تبدأ حركته الحرة المخصبة باعتباره حصادا فنيا تفيد منه الآداب العالمية كل حسب حاجته وحضارته وماضيه ، فيتخذ المذهب الأدبى شكلا جديدا يعكس هموم البيئة وملامح التراث القومى ، وتتعدد صيغه بتعدد الآفاق التى ينتقل اليها ، ومن ثم امتزجت الرمزية فى الأدب الانجليزى ـ على سبيل المثال ـ برواسب من واقع المدنية الحديثة تختلف عن تلك النزعة المثالية التجريدية التى تميز بها المذهب فى الأدب الفرنسى ، قدر ما يختلفان معا عن الروح الصوفية التى تترقرق عبر رمزية « تاجور » فى الأدب الهندى(٨) ٠

وحين تأثر شعرنا المعاصر بحصاد الرمزية فى الآداب الأوروبية لم يشذ عن اطار تلك الحقيقة العامة ، فليس لنا أن نزعم أن للرمزية فيه ذلك الكيان المذهبى الذى اصطنعته النظرية فى الشعر الفرنسى ٠ حقا لقد حاول بعض شعرائنا جاهدين ـ ونخص سعيد عقل ـ أن يضفوا على نتاجهم سمة الرمزية الخالصة ، سواء باستغلال وسائل المذهب أو بالاتكاء على بعض أسسه الجمالية،

---

(٦) أنظر : الدكتور مصطفى سويف . الأسس الفنية للابداع الفنى فى الشعر خاصة ص ١٦٦ ٠

(٧) أنظر : صلاح لبكى . لبنان الشاعر ص ١٧٨ ـ ١٧٩ ٠

(٨) أنظر الفقرة الخاصة بامتدادات الرمزية ـ الفصل الأول من الباب الأول والمراجع المبينة به ٠

ولكن حتى فى هذه الحالة يمكن لعين الناقد البصير أن تكشف قصور هذه المحاولة ، وقناعتها من المذهب بالشكل دون الجوهر ٠

ليس ذلك فحسب ، بل ان تأثرنا بالنظرية الـــرمزية لم يكن تأثرا متجانس الملامح والالوان بحيث يرجى منه خلق مذهب جديد يفيد من طرق الايحاء الرمزى ويرتبط فى الوقت ذاته بوعى و دراك وفلسفه قوميه اصيلة ، بل تعددت اتجاهات هذا التأثر بتعدد روافــــده ، فالذين تأثروا بالرمزيه الفرنسيه تأثرا مباشرا ـ كبشر فارس وسعيد عقل وصلاح لبكى ـ عنيت على شعرهم نزعه مثالية الى تجريد الواقع وتجاوزه ٠ والذين افادوا من تراث الرمزيه فى الشعر الانجليزى ـ وهم الجيل الجديد بخاصه ـ كانت أصول النظرية فى شعرهم غائمة تترجرج ولا تكاد تبين ، وتركز اهتمامهم فى وسائل الايحاء من أسطورة ورمز وايقاع ، ونزعت تجاربهم نزعة واقعية انسانية تشف عن قلق عصرى أكثر مما تشف عن طموح الى استكناه الوجود وكشف ما بين ظواهره من علاقات كونية على ما هو شـأن الرمزية فى صورتهـــا المذهبية(٩) ٠

بل ان من جمعت بينهم وحدة مصـــادر التأثير ـ وهم الذين اســتمدوا من المذهب فى أصوله الفرنسية ـ لم تكن مناهجهم فى الابداع الرمزى من الاتفاق بحيث كان يتوقع ، فقد انتحى شعراء لبنان ـ ونخص سعيد عقل ـ منحى شكليا يعنى بصقل الصياغة ومرونة الألفاظ واستقطار ما فيها من قيم ايحائية تختلط أحيانا بأصداء شاحبة لنظرية المثل الافلاطونية(١٠) ، هذا على حين اتشحت الرمزية فى شـــعر « بشر فارس » بغلالة من التأمل الروحى ، ومسحة من التصوف الشرقى يعترف بها الشاعر حين يقول : ان الرمزية الأفرنجية ظهرت فى أوروبا عام ١٨٧٠ م ، أما الرمزية الشرقية فهى أقرب الى الصوفية منها الى الأدب ٠ ذلك أن التأملية هى طبيعة الشرق »(١١) ٠ بيد أن الوسائل الأدائية التى كان يمتلكها هــــذا الشاعر لم تكن من الثراء

---

(٩) أنظر تفصيلا لاتجاهات الرمزية فى الشعر العربى المعاصر ـ فى الفصل الثالث من الباب الثانى ٠

(١٠) انظر فى هذا : prèface de Jeques Berque, Anthologie de la literature Arabe Contemporaine, p. 22

(١١) نقلا عن : أنور الجندى : الكتاب المعاصرون ـ أضواء على حياتهم (مطبعة الرسالة سنة ١٩٥٥ م) ص ١٣٤ ٠

والطواعية بحيث توائم ذلك التـــأمل الطموح ، فلم يخـــل شعره من عنت أسلوبى ، وجفاف فى الايحاءات الصوتية والايقاعية • ونعتقد أنه لو كانت أدواته على مستوى تجاربه ، ولو وجد ما يدعوه « بالرمزية الشرقية » صيغة فنية مناسبة لأمكن أن يصبح نواة لمذهب قومى يعكس روحانية التراث العربى ونزعة التأمل فى حضارة الشرق العريقة •

ومثلما تعرضت الرمزية فى الأدب الفرنسى لتيارات من النقد العنيف والخصومات الادبية الحادة ، كانت نماذج الرمزية فى شعرنا الحديث هدفا لحملات مستمرة من قبل بعض النقاد والمفكرين • والملاحظ أن معظم هذه الحملات(١٢) لم ينصب فى الأساس على مبدأ الرمز فى التعبير بوصفه وسيلة للايحاء بما يندعن التسمية والتقرير ، بل توجه فى جملته الى غلو بعض الشعراء الطالعين فى تطبيقه ، بحيث اتخذت الموسيقى اللفظية وسيلة لستر خواء الفكر وجفاف المشاعر ، وبحيث أصبح الابهام دعوى يحتمى بها الناشئة كلما ارتفع صوت منصف بالتنبيه والتحذير – يقول اليـــاس أبو شبكة : انتزعت هذه الموجة – يعنى الرمزية – الحس من القلب ووضعته فى الدماغ والعين • فصار الشاعر يفكر ويرى أو يخيل اليه أنه يفكر ويرى ، وتمركز شعره فى التصوير والتصور ، أما القلب فسقط عن المرتبة الأولى الى المرتبة الثانية ، وما لبث الشـــاعر أن هجره لانهماكه بالتفكير والزخرفة ، فجف عصيره « لقلة الاستعمال » وأصبح الحب والحنان يرتديان فى قلم الشاعر معطفا غليظا »(١٣) • ولعله بذلك كان يشير الى « سعيد عقل » ومن قلدوه

---

(١٢) ما كتب فى تحليل المذهب الرمزى ونقده بأقلام أدبائنا أكثر من أن يتسع لتفصيله هذا المقام • ويمكن الرجوع على سبيل المثال الى :

خليل هنداوى : مذهب السمبوليزم أو الشعر الرمزى (الرسالة – العدد ٢٥٠ ص ٣٠٥) •

زكى طليمات : فى المذهب الرمزى (الرسالة – العدد ٢٥٠ ص ٦٤٧) •

عبد العزيز عزت : المذهب الرمزى . أهو نزعة سليمة فى التفكير ؟ (الرسالة – العدد ٢٥٥ ص ٨٤٥) •

عبد الرحمن شكرى : رأيى فى الشعر الحديث (المقتطف مايو ١٩٣٩ ص ٥٤٨ ، ٥٤٩) •

نقولا فياض : سلسلة مقالات بعنوان الرمزية والشعر الرمزى – الأعداد ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ من مجلة الأديب – السنة الأولى •

عبد الله عبد الدايم : فلسفة الأدب الرمزى (الأديب – العدد الثانى عشر من الســـنة الثالثة ص ٢٩) •

صلاح لبكى : لبنان الشاعر ص ١٩٢ •

(١٣) الياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة (ط ٢ سنة ١٩٤٥ – دار المكشوف – بيروت) ص ١٥٧ •

في محاولة تصفية العمل الشعرى من عناصر الوعى وأبرزها العاطفة « صنم النظامين الأفذاذ » على حد تعبير الأخير في تقديمه « للمجدلية »(١٤)

حتى الأستاذ عباس محمود العقاد ـ وهو من أكثر مفكرينا اهتماما بالمذهب ومحاجة له ومناقشة لاصوله ـ لا يجد حرجا فى الاعتراف بسلامة نظرية الايحاء الرمزى فى جوهرها ، باعتبارها أصلا من أصول البلاغة الفنية ، ولكنه يحترز بالنسبة لبعض تطبيقاتها ، تلك التى تجعل التعمية فى التعبير غرضا مقصودا لذاته : « كان الرمزيون على حق لولا الغلو الذى يندفع اليه أصحاب كل مدرسة جديدة حين يتصدون لحرب المدارس الأخرى ، فيذهبون من أقصى النقيض الى أقصى النقيض ، فالأدب لا يستغنى عن الوحى والاشارة ، وأبلغ الفن ما يجمع الكثير فى القليل ويطلق الذهن من وراء الظواهر القريبة الى المعانى البعيدة التى تومىء اليها الألفاظ ولا تحتويها بجملتها الا على سبيل التنبيه والتقريب · ولكن هذه المدرسة غلت وتمادت حتى قام من دعاتها من يجعل الغموض والتعمية غرضا مقصودا لذاته ، ولو لم يكن من ورائه طائل ، وخيل اليهم أنهم مطالبون بالتعبير عن أنفسهم بالرموز وان أغنتهم الحروف الواضحة والكلمات المفهومة »(١٥) ·

فالرمزية فى حدودها المعقولة ـ ما لم تجعل الدنيا كلها رموزا وكنايات وأطيافا ـ تعيش فى الظلام ولا تعيش فى الضياء ، وهى ضرورية ما شعر الانسان بضرورتها فى تمثيل الدقائق والأسرار ، ولكنها تخرج من الضرورة الى الضرر اذا أصبحت مطلوبة لغير سبب وأصبح شعارها « الرمز للرمز والغموض للغموض والتلفيق للتلفيق »(١٦) · وتلك نظرة لا تتجاوز حد الاعتدال ، ولا تخرج فى جملتها عما ألحنا عليه غير مرة ، من أن الرمز حاجة نفسية تنبع من احساس الشاعر بقصور التعبير المباشر ، وليس حلية شكلية تضاف الى العمل الفنى من خارجه : جهلا أو تقليدا أو اصطناعا لا عمق فيه ولا اصالة ·

---

(١٤) ص ١٨ ·

(١٥) الأستاذ عباس محمود العقاد : يسألونك (القاهرة ١٩٤٦ م) ص ٨٤ ·

(١٦) الأستاذ العقاد : مقال عن « المدرسة الرمزية » بمجلة الكتاب (القاهرة ـ يناير سنة ١٩٤٧ م جـ ٢ م ٣) ص ٣٦٧ ·

فالتعبير الرمزى يتكىء - من حيث المبدأ - على أساس نفسى وفلسفى ليس من الانصاف انكاره ، ولكنه اذا كان سليما من حيث المبدأ فقد يفسد عند التطبيق ، كما أنه قد يتفاوت فى حظه من التوفيق الفنى ، ولابد لنا فى هذا من التنبيه الى أمرين ، أولهما : أن الرمز لا يعنى اغلاق الدلالة أو الاشارة ، وثانيهما : أن جودته تقاس بوجه الأثر النفسى الذى يحدثه فى وجدان المتلقى، فاذا ما روعيت هاتان الحقيقتان الجوهريتان أمكن للشاعر العربى الحديث أن يثرى لغته وفنه وتجاربه ، وأن يفيد من الرمزية فى أصفى جوانبها بدلا من المحاكاة العشوائية لنماذجها الغـــاربة ، وأن يهب حاضر الشعر العـــربى ومستقبله وترا جديدا يضاف الى أوتار قيثارته التليدة ·

ج - بهذا يشرف البحث على غايته ، ولعله وفق فى تصوير الظاهرة الرمزية فى شعرنا الحديث تصويرا يبرز آثارها الايجابية والسلبية معا ، بغية الافادة من الأولى واطراح الثانية · ولقد يكون هاما فى مقام الدراسة الأدبية أن يكتشف الباحث شاعرا مغمورا أو نصا مهملا فيضيف بهما الى التراث الأدبى اضافة لا تنكر ، ويعادله فى الأهمية - ان لم يفقه - محاولة خلق كيان علمى لظاهرة مبعثرة النماذج والاتجـــاهات واستشفاف الخيط الرئيسى الذى يسلكها جميعا ، وهى محاولة بناءة بقدر ما هى شاقة ، لأنها تقتضى وعى الباحث بجانبى التاريخ والنقد الأدبيين حتى يمكنه تعقب الظاهرة وتحليلها وتمييز ما هو أصيل فيها مما هو دخيل عليها ·

ومهما بدا من تشعب تيارات التأثير الرمزى فى شعرنا المعاصر وتنوع اتجاهاتها ، فان هناك أساسا مشتركا حرص هذا البحث على التنبيه اليه فى أكثر من موطن ، وهو اتفاق هذه الاتجاهات جميعا فى الافادة من حصاد الرمزية فى الآداب الأوروبية على اختلاف فى مدى هذه الافادة ومصادرها ، ومن ثم كان الحاحنا على المقارنة بين بعض الأفكار والنماذج التى ترددت فى شعرنا المعاصر وما يعتقد أنها تأثرت به من أفكار ونماذج الشعر الغربى ، وفى هذا - فوق ما فيه من برهنة على الصـــلة الوثيقة بين أدبنـــا والآداب العالمية - بيان لوجهى الاصالة والتقليد فى النظرية والتطبيق ·

وقد تحكم فى توجيه هذا البحث منذ بدايته منهج فكرى ذو دعامتين أولاهما : ايمان بأن عمومية الأحكام تنزلق بالدارس الى تقريرات خاطئة وخداعة ، وهى لا تأتى الا حين تكون الدراسة موجهة من الأصل الى افتراض بعينه يستعين صاحبه على تأكيده بكل وسيلة ، ولو بالمصادرة على المطلوب ، ومن هنا لم نشأ أن ندين الظاهرة الرمزية جملة أو أن نقبلها جملة ، بل كان

موقفنا بازاء كل جانب من جوانب هذه الظاهرة نابعا من طبيعة الفكرة أو النموذج الخاص الذى نعالجه ، وكثيرا ما كان هذا الموقف تفسيريا يستعيض بالتحليل عن النقد التحكمى ، لأن تحليل الظاهرة فى جوهره تقويم لها ٠

أما ثانية هاتين الدعامتين ، فهى الالتزام بمفهوم الرمز الفنى كما عرفه رواد النظرية فى أصولها الأولى ، والنظر الى نماذج الرمز فى شعرنا المعاصر على ضوء هذا المفهوم قربا أو بعدا ، ومن ثم كان ضروريا أن يمهد بلمحة عامة عن ثلاث قضايا رئيسية :

أولا : صلة الرمزية بالمذاهب الأدبية السابقة عليها ، ومدى تأثير هذه المذاهب فيها ايجابا أو سلبا ٠ وقد اتضح فى هذا الصدد أن الرمزية لم تكن الغــاء مطلقا لكل القيم الجمالية والفنية فى هذه المذاهب ، اذ أفادت منهـا وأضافت اليها ٠

ثانيا : المحاولات التاريخية التى تصدت لدراسة الرمز على مستوياته الأربعة : المستوى العــام ، المستوى اللغوى ، المستوى النفسى ، المستوى الأدبى ، وقد انتهينا منها الى أن كثيرا ممن تعرضوا للرمز تناولوه بمقاييس غير مستمدة من طبيعة الدراسة الأدبية وترجع فى الغالب الى حقول الدراسات اللغوية والتحليل النفسى ، ولذلك اكتفوا بتقرير الرمز باعتباره اشارة قد عرف مدلولها عن طريق القرينة أو الاصطلاح العلمى أو التواطؤ الاجتماعى٠ وقد دعانا هذا الى أن نقيم تفرقة دقيقة ــ وجديدة فى ميــدان الدراسات العربية ــ بين الاشارة التى تدل على مشار اليه محدد ، والرمز الذى يومىء الى شىء ما غير محدود ولا معين ، والذى تتخذ فيه الصورة الحسية قالبا لحالات بالغة التجريد٠والنتيجة التى وصلت اليهاهذهالفقرة اعتبار الرمز تركيبالفظيا أساسه الايحاء ــ عن طريق المشابهة الباطنية ــ بما يند عن التحديد ، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كلحدود التقرير موحدة بين أمشاج الفكر والشعور٠

ثالثا : أصول الرمزية ومؤثراتها الأولى ، ففيما يتعلق بالأصول البعيدة تحدثنا عن المثالية الأفلاطونية وظاهرة الشعر الميتافيزيقى فى انجلترا ابان القرن السادس عشر بحسبانهما تمهيدا تاريخيا للفلسفة الرمزية ٠ وفيما يتعلق بالمؤثرات القريبة أشرنا الى عوامل ثقافية غير مباشرة تمثلت فى الفلسفة المثالية الألمانية وردود الفعل ضد الوضعية العلمية ومدرسة ما قبل رفائيل والحركة الجمالية فى انجلترا ، وعوامل أدبية مباشرة تمثلت فيمــا ترجمه

« بودلير » و « مالارميه » عن « ادجار آلان بو » ثم فى موسيقى « فاجنر » التى حاول الرمزيون بالتركيب الشعرى محاكاة طاقتها الايحائية أملا فى التغلب على فقر المصادر اللغوية ·

وطبيعى فى دراسة تفحص الشعر العربى المعاصر على ضوء نظرية نشأت واكتملت فى الآداب الأوروبية قبل أن تهب ريحها القوية على أدبنـــا الحديث ، طبيعى فى دراسة كتلك أن تعنى أولا برصد النظرية ـ مع نفى التفصيلات والمواقف الجزئية غير المؤثرة ـ رصدا محايدا وكما تمثلت على أقلام روادها فى الشعر الفرنسى بخاصة ، حتى اذا ما انتقلنا الى مظاهر الرمز فى شعرنا المعاصر كانت الأسس التى نبنى عليها أحكامنا واضحة الأصول والمعالم ، ومن ثم انتظم هذا البحث فى بابين أو قسمين كبيرين : أولهما عن الرمزية مذهبا وثانيهما عن الرمزية تطبيقا ، أى كما تعكسها نماذج الشعر العربى المعاصر ·

ففى الباب الأول كان لزاما أن يقف البحث ـ فى الفصل الأول ـ عند نشأة الرمزية ومناخها الاجتماعى وتطورها التاريخى · والمذهب الأدبى تعبير اجتماعى بقدر ما هو تعبير فنى ، وقد كانت الرمزية امتدادا لتلك النزعة الفرديه التى سيطرت على المجتمعات الأوروبية اثر الثورة الصناعية واستيلاء الطبقة الوسطى على مقدرات الأمور فى التشكيل الاجتماعى الجديد ، كما كانت مظهرا لحركة الانطواء الذاتى التى أعقبت اخفاق الثورة الفرنسية فى تحقيق كل ما آمنت به من قيم انسانية · وما تلا ذلك من عودة الملكية وانهيار فرنسا أمام العسكرية البروسية فى حرب السبعين سنة ١٨٧٠ م ·

وقد ظهرت بواكير الرمزية فى ديوان « شـــارل بودلير » الذى نشره سنة ١٨٥٧ م تحت عنوان « أزهار الشر » ، واستقبله « فيكتور هوجو » بتحية مدوية قائلا ان بودلير « زود الفن برعدة جديدة » ، وفى هذا الديوان وضحت معالم نظرية العلاقات الرمزية التى اتخذها الرمزيون فيما بعد أساسا للمذهب الجديد ·

بيد أن « بودلير » لم يتخلص تماما من قبضة الفن البرناسى الذى كان سائدا حين أخرج ديوانه المذكور ، ولم تجد الرمزية أصفى روافدها الا على أقلام روادها الثلاثة : فرلين ومالارميه ورامبو الذين يمكن اعتبارهم ليس فقط طليعة الرمزية ، بل طليعة الشعر الحديث بعامة ، اذ كانوا نهـــاية للعصر الطبيعى وبداية للعصر الرمزى ·

والمذهب الأدبى لا يبدأ عادة بالنظرية ثم يحاول التماس نموذج لها ، بل ان عملية التقنين بطبيعتها خطوة تالية لوضع النموذج ، وهى لا تأتى الا بعد الممارسة والتجربة ، ومن ثم كانت الرمزية بحاجة ـ بعد جيل الرواد ـ الى جيل جديد يأخذ على عاتقه عبء تجديدها الكامل واعطائها الصيغة المذهبية المناسبة .

غير أن هذا الجيل الجديد لم يلبث أن انتقض على أصول النظرية وتوزعته تيارات أخرى ذات منزع كلاسيكى ، ومن ثم انتهى الطور المذهبى من حياة الرمزية عبر فترة زمنية لم تستغرق أكثر من خمسة عشر عاما ، ليبدأ تأثيرها الفنى فيما تلاها من تيارات أدبية ، وليتسع هذا التأثير حتى يمتد الى كثير من الآداب العالمية ومنها أدبنا الحديث .

ولئن كان هذا الفصل تعقب لنشأة الرمزية وتطورها ، فقد كان طبيعيا أن يخصص الفصل الثانى لتحديد فلسفة الجمال الرمزى ، اذ كانت هذه الفلسفة أساس تجديدهم فى الأداء الشعرى . ويمكن الالمام بأهم قضايا هذا الفصل من خلال النظر فى هذه النتائج التى أسفر عنها :

١ ـ الشعر فى عرف النظرية الرمزية رياضة على المعرفة الغيبية قبل أن يكون تجربة فنية مادتها الكلمات ، والقصيدة واسطة بين المادة والفكر ، واستنفاذ للموضوع والصورة واللفظ داخل عملية الخلق الفنى حتى لا يبقى سوى الفكرة مجردة .

٢ ـ النشاط الجمالى واحد فى جوهره رغم تعدد الفنون ووسائلها ، ومن الممكن أن يبدع الشعر أثرا وجدانيا شبيها بذلك الذى تحدثه الموسيقى وذلك اذا ما وفق الشاعر فى استغلال الطاقة الموسيقية فى اللغة الشعرية .

٣ ـ رفض الالهام الشعرى بمعنى الفيض التلقائى الذى عرفته الرومانتيكية ، والنظر الى عملية الابداع بوصفها خلقا يقترن بالجهد والمكابدة حتى ليفكر « فاليرى » فى احدى قصائده طيلة عشرين عاما .

٤ ـ استقلال الفن ورفض أية قيمة عملية أو خلقية تفرض عليه أولا تنبثق من داخله « فالأخلاق لا تدخل فى الفن باعتبار أنها غايته وانما تمتزج به كامتزاجها بالحياة ذاتها .

٥ ـ الشعر نوع من التصوف الجمالى يتحقق بالمجهود العقلى ، ولا قيمة للواقع الا بقدر تمثلنا له وتحوله فينا ، والعالم المرئى مخزن للصور ذات الدلالة ،

والخيال هو الذى يضع كلا منها فى موضعه ويكسبه قيمته الخاصة به ، ومن ثم دن كل ما يقع فى متناول الحواس رموزا تستمد معناها من ملاحظة الفنان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علاقات ، وسبيل ذلك هو الحلم الرمزى الذى لا يعنى غياب الوعى بالنوم الطبيعى ، بل يعنى التعطيل الارادى للقوى الواعيه بغيه اقتناص الحقيقة الكبرى التى تنبثق من داخلنا والتى ليس عالم الكثرة الا صدى شاحبا لها ٠

ثم كان الفصل الثالث والأخير فى هذا الباب عرضا للجانب الفنى من النظرية مثلما كان الفصل السابق عرضا لجانبها الجمالى ٠ وقد طرح البحث فيه هذه القضيه : اذا كانت اللغه بدلالاتها الوضعيه قاصرة عن نقل حقائق الأشياء كما تتمثلها النفس الشاعرة فكيف يستطيع الشاعر أن يقول ما يريد قوله ؟ وقد حددت اجابة هذا السؤال وظيفة الشعر الرمزى بمفهومه الجديد ، اذ لم تعد مهمته نقل المعانى والصور المحددة بل تعدت ذلك الى نقل وقعها النفسى بغية توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقى ، وطريق ذلك الاعتماد على وسائل الايحاء فى الشكل اللغوى (الأصوات والتراكيب) والبناء الموسيقى (الايقاع والوزن) والخيال الشعرى (الرمز والصورة) ٠

ففيما يخص الشكل اللغوى رأى الرمزيون أن تحقيق الوضع الصوتى الكامل فى الجملة الشعرية يستدعى التخلص من نثرية اللغة واعادة صياغتها فى أرقى المستويات الموسيقية بحيث تصبح الكلمات فى ترابطها وانسجامها وتفاعلها كاللحن الموسيقى الذى قد ينجم عن اضطراب احدى نغماته اضطراب الوقع النفسى للجملة الموسيقية كلها ٠ وقد وصل بهم الأمر ـ فى سبيل هذه الغاية ـ حد اهمال بعض الروابط الأسلوبية وتحطيم بعض القواعد اللغوية واحياء المهجور من الألفاظ بل واختراعها اذا اقتضى الأمر ٠ وقد كانت النتيجة الكبرى التى استخلصها البحث فى هذا الصدد أن استنباط القيم الايحائية فى اللغة الشعرية ينبغى أن لا يفضى ـ وقد أفضى بالفعل ـ الى اعتبار القصيدة مجموعة من القيم الصوتية فحسب ، أو هندسة شكلية تمر بها عين القارىء طولا وعرضا على سواء ، لأن هذا كفيل بأن يغلق نوافذ البوح الشعرى بالالغاز المقيت ٠

أما فيما يخص البناء الموسيقى ، فقد لاحظ البحث أن التحرر التام من سيطرة العروض التقليدى لم يكن ظاهرة عامة بين جيل الرواد من الرمزيين الذى قنع ـ فى الغالب ـ باستقلال الموسيقى اللفظية ، وانما أصبح كذلك حين تبناه « رامبو » ونماه الجيل الرمزى الناشىء ٠ ويبدو أن ذيوع البيت

الحر لم يكن راجعا الى قيمته الذاتية بقدر ما كان راجعا الى افلاس الشكل التقليدى وافتقاره الى الشاعر العظيم ، وبخاصة بعد أن كف شاعره القوى ـ ملارمية ـ عن الابداع ٠

ثم كان ختام هذا القسم من قسمى الدراسة نظرة فى الخصائص الفنية للرمز وصلته بالصورة الأدبية ، تعقبنا فيها تشكيل الرمز ابتداء من الصورة الحسية حتى يصبح فكرة مجردة ٠ وقد أمكن تحديد الملامح الفنية للرمز على هذا النحو :

١ ـ أنه ليس تحليلا للواقع بل هو تكثيف له ، وهو يبدأ من الواقع ولكنه لا يرسمه بكل تخومه بل يرده الى الذات ، وفيها تنهار معالم المـــادة وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر ٠

٢ ـ أن الرمزية سمة للأسلوب وليست سمة للكلمات أو الصـــور الجزئية ، والرمز لا يكتسب قيمته الا من خلال البناء الكلى للقصيدة ، فالكلمة مفردة لا تعنى سوى ما تدل عليه ، ولكنها تعنى الكثير متى أصبحت عضوا حيا فى جسم الرمز أو وحدة القصيدة ٠

٣ ـ أن الرمز يعنى الايحاء ، والفارق بينه وبين الصورة ليس فى نوعية كل منهما بقدر ما هو فى درجته من التجريد ، فالصورة بوصفها شكلا حسيا تستنفد ـ الى حد ما ـ فيما تمثله ، وما تمثله محدود بطبيعته ، أما الرمز فلا يمثل الا نفسه ، لأنه يوحى بما لا يقبل التحديد ٠ وعلاقتهما معا ليست علاقة مفارقة ، فقد تتعقد الصورة وتتآزر عناصرها تآزرا ايحائيا ببلغ بهـذا حدود الرمز أو يقف بها على مشارفه ٠

وبعد أن انتهينا من هذا القسم النظرى من البحث كان طبيعيا أن ننتقل الى دراسة النماذج الرمزية فى الشعر العربى المعـــاصر على ضوء ما سبق تحديده من أسس فنية ، فمهدنا لهذا القسم التطبيقى ـ وهو القضية الكبرى فى البحث ـ بحديث عن فكرة المذهب فى الأدب العربى الحديث ، وعن حركات التجديد والرمزية ، ثم عن الرمزية فى الأدب العربى القديم ٠ وقد خرجنا من هذا التمهيد بأن حركات التجديد السابقة على الرمزية ان تأثرت فى مجملها بالثقافة الغربية فانها لم تحاول الانخراط ضمن اطار مذهبى سابق ، كما أنها لم تصل بجهدها الذاتى الى نظرية قومية تصلح أســاسا لمذهب فنى جديد ، والنتيجة المنطقية لهذا أن أدبنا حتى بداية الثلاثينات لم يعرف الرمزية

بمعناها الايحائي الدقيق وإن عرف أمشاجا من الاستعارة الرمزية والرمز الصوفى ، وهما نمطان لا ينطبقان على الرمز بمفهومه الفنى الضيق · ولئن كنا قد انتهينا الى هذه النتيجه فليس فيها ما يعاب على الفكر العربى ، وبخاصة اذا تذكرنا أن الآداب الاوروبيـــه لم تعرف المذاهب الادبيـــه الا منذ عصر النهضة ، ولم تعرف الرمزية بالذات الا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، بالاضافة الى أنه ليس من المحتم أن يمر أدبنا العربى بأطوار فنية مماثله لتلك التى مرت بها الآداب الاوروبيه ، فلكل أدب ظروفه الاقليمية والثقافية والاجتماعية ·

أما كيف انتقلت الينا الثقــافة الغربية بعامة ورياح التــأثير الرمزى بخاصة ، فقد أفردنا لذلك الفصل الأول من هذا القسم ، وركزنا من بين طرق الثقافة الغربية الى الفكر العربى المعاصر على الاحتلال باعتباره حلقة الاحتكاك المباشر بين العقلية العربية والعقلية الأوروبية رغم كل آثاره السيئة على المستويين السياسى والاجتماعى ، ثم على **الترجمة** ، اذ كانت – فى أدبنـــا والآداب العالمية – أنشط وأسرع وسائل التأثير · ثم أعقبنا ذلك بنموذج تطبيقي لدور الصحافة فى التمهيد للتيار الرمزى فعرضنا لأبرز المجلات التى حملت عبء هذا التيار دراسة وترجمة وابــداعا (المقتطف – الرسالة – المكشوف – الاديب) ، ولم نغفل دور المؤثرات السياسية فاخترنا الشخصية المصرية بعد ثورة ١٩١٩ م نموذجا للانسان العربى فى هذه الفترة وحاولنا بيان ما يمكن أن تفضى اليه مثـــل هذه المؤثرات من نزعات فردية فى الفن والأدب ·

وينتهى هذا الفصل ليبدأ الفصل الثانى بعرض محاولات على طريق الرمزية وان لم تكن فى صميمها ، وكان شعر « جبران » – بغض النظر عن نثره – أبرز ما يعنينا فى تلك المحاولات ، لاعتماده على المبادلة بين المحسوس والمعقول واتخاذه من الأشخاص والموضوعات والحركة الحوارية والقصصية رموزا للأفكار والمعانى ، وقد أمكن بتحليل بعض نماذجه ونماذج «أبى ماضى» الوصول الى تلك النتيجة الهامة : أن رمزية « جبران » رمزية جزئية تتوجه الى علاقات الكلمات أكثر مما تتوجه الى علاقات الصور ، وانها لا تقوم عـلى التجريد الكلي للمحسوس بقدر ما تقوم على المجاز ، وأن عنايته بتقرير الفكرة وتحديدها تنأى به عن الرمز بمعناه الدقيق من حيث هو وسيلة للايحـــاء بالمشاعر عن طريق الاثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح · أما قوالب التمثيل الرمزى عند « أبى ماضى » ومن يشبهه من المهجريين فهى أقرب الى ما أسميناه بالاستعارة الرمزية حيث تشير الشخصيات الوهمية الى أفكار

محددة يريد الكاتب تقريرها ، وهي في الغالب ذات مغزى خلقي أو تعليمي يمكن استخلاصه بالقرينه .و بتصريح الشاعر نفسه ٠

وكان على الشعر العربي أن ينتظر حتى مطالع الربع الثاني من القرن العشرين حتى يظفر ببواكير تأثير رمزي حقيقي ، على يد « أديب مظهر » في لبنان و « بشر فارس » في مصر ٠ وقد سار على درب الأول جماعة من الشعراء أبرزهم « سعيد عقل » الذى كان لدراسته التحليلية (مقدمة المجدلية سنة ١٩٣٧ م) عن اللاوعي ودوره في الابداع الشعرى ، والأصوات وقيمتها الايحائية ، والشعر وصلته ببقيه الفنون ــ كان لدراسته تلك فضل تقديم النظرية الرمزية ــ على نحو منهجي ــ الى القارىء اللبنانى كما قدر لمقدمة مسرحية « مفرق الطريق » لبشر فارس (سنة ١٩٣٨ م) أن تقوم بالدور نفسه بالنسبة للقارىء المصرى ، وان كان النتاج الرمزى ذاته قد بدأ يغزو الحقل الأدبي منذ بداية الثلاثينات ٠

ثم تعددت مناهج التأثير الرمزى واتجاهاته وأطواره ، وقد نهض الفصل الثانى بعبء تحديد هذه الاتجاهات وتقويمها ، فاذا كان « سعيد عقل » و « صلاح لبكي » قد انتحيا ــ وبخاصة الأول ــ منحى يقرب من التمذهب الخالص فان رمزية « بشر فارس » قد خالطتها مسحة من الاشراق الصوفي والرياضة الغيبية ، على حين تميز بعض شعراء « أبولو » برمزية التعبير الجزئي والصور المفردة ، أما بعد الحرب فقد نشأت طائفة من شباب الشعراء انعطفت بالرمز الى كهوف النفس وأعماقها الواعية واللاواعية ، وحاولت استغلال الميثولوجيا في الايحاء بالأفكار والمشاعر ، رغم أن تأثرها بالنظرية الرمزية كان **غير مباشر** ، أى عن طريق امتداداتها في الشعر الانجليزى على وجه التحديد ٠ وقد أمكن لهذه المرحلة من مراحل البحث أن تنتهى الى النتائج الآتية :

١ ــ أن ثمة قدرا من المفارقة بين النظرية وتأويلاتها في الشعر العربي المعاصر ، اذ لم يلتزم شعراؤنا ــ في الغالب ــ بالمفهوم المذهبي الدقيق للرمز الأدبي ، فالرمز يعنى الايحاء بأوسع معانيه : في الصوت والتركيب والايقاع والصورة الشعرية ، هذا على حين لم يفهم كثرة شعرائنا من الرمز الا أنه وسيلة للتعبير غير المباشر فحصروه في نطاق الاستعارة الرمزية ذات الدلالة المحدودة ٠

٢ ــ أن تشعب اتجاهاتالرمزية في شعرنا المعاصر باختلاف المؤثرات التى تعرض لها كل اتجاه لم يسمح بتكوين مذهب في الرمزية العربية منسجم

الأصول والمعالم ، وتلك نتيجة منطقية ، اذ لم يكن لدى شعرائنا فلسفة ذاتية أصيلة يمكن أن تفضى الى نشأة مثل هذا المذهب ٠

٣ ـ ان هؤلاء الذين حاولوا محاكاة المذهب فى أصوله الجمالية ووسائله الفنية معا ظلوا فى منطقه بين التقليد والاصاله ، فلاهم وفقوا في المحاكاة بحيث تخفي دقة الصنعة محاولة التقليد ، ولاهم قنعوا باستغلال طرق الاداء الرمزى في التعبير عن واقعهم الذاتي والاجتماعى ٠ وآية ذلك ان نزعة التجريد عند « سعيد عقل » ـ وهو ابرز نموذج فى هذا المقام ـ تخونها غلبة الرؤية الحسية والنظر الى الجمال فى مستوييه الطبيعى والفنى نظرة شكلية تلحظ هندسة الخطوط والألوان وتناسب المقاييس والأحجام بدلا من النفـاذ الى أسرارها الكامنة ٠

٤ ـ كانت محاولة « بشر فارس » للتعبير عن تجربة شرقية شبه صوفية بأسلوب رمزى كفيلة بأن تصبح نواة لمذهب يستمد من الشرق روحانيته ومن الرمزية طريقتها فى الايحاء ، لولا أن وسائله الفنيـة لم تكن على مستوى تجاربه ، فجاء بعض شعره نثريا لا جهد فيه ، على حين انطمر بعضه الآخر تحت بهرج بلاغى مرهق ٠

٥ ـ تحت تأثير نظرية التراث الشعرى قنع بعض شعرائنا بالرؤيا التى كشف عنها « اليوت » فى قصيدته الذائعة « الأرض الخراب » من عقم الحضارة العصرية وجفافها الروحى ، وكان بامكانهم أن يستخدموا وسائل ممـاثلة لوسائله في الوصول الى رؤى مخالفة ، ولكنهم لم يفعلوا ، ومن ثم كثرت احالتهم على التراث الأوروبى ، مع أننا ندرك أن « اليوت » حين تحدث عن التراث كان يعنى بالدرجة الأولى تلك الرابطة العميقة التى يحسها بينه وبين التراث الغربى ، وأن على كل شاعر أن يجد مثل تلك الرابطة بينه وبين تراثه القومى أيا كان ٠

٦ ـ يستطيع الشاعر استغلال الدلالة الرمزية فى الأسطورة بعد نزع تفصيلاتها الأسطورية والابقاء على الدافع الرئيسى فيها ، ونجاحه فى ذلك يتوقف ـ أولا ـ على صلتها بالقصيدة بحيث لا تكون مجرد استعراض لثقافة الشاعر ، كما يتوقف ـ ثانيا ـ على مدى تمثله للأسطورة واستطاعته تحويلها الى نبض داخلى يتخلل القصيدة فلا تكون مجرد استعارة يستعاض فيها ببعض الشخصيات والأحداث الوهمية عن شخصيات وأحـداث حقيقية ، وأحفـل الأساطير بالاثارة الرمزية تلك التى تستمد من التراث القومى فتكون صلتها بالمتلقى ضمانا لقدرتها على البث والايحاء ٠

ثم كان الفصل الرابع والأخير في هذه الدراسة نظرة كلية في الصياغة الرمزيه كما تجلت آثارها في الشعر العربي المعاصر ، وهي نظرة لا تلحظ المفارقات الدقيقه بين الاتجاهات المختلفة قدر ما تلحظ وسائل الاداء الرمزى جمله وعلى أساس فني صرف بغض النظر عن الخصائص الذاتيه لكل شاعر • والصياغه الرمزيه صياغه ايحائية ، والايحاء فيها مرهون بأمرين : أولهما قدرة الشاعر على تمثيل أفكاره ومشاعره في صور وأوضاع ذات أصل مادي ، وتتجرد هذه الصور من بعض خصائصها الحسية المعهودة بحيث تومىء الى المراد ولا تصفه ، وتثيره ولا تسميه • وثانيهما : استغلال الموسيقى الشعريه في خلق مناخ نفسي تقصر عنه اللغة بدلالاتها الوضعية الضيقة • وقد عرضنا لهاتين القضيتين بهذا الترتيب فاجملنا القول في مصادر الرمز ، أي المجالات التي يستمد منها الشاعر الصور المشار اليها ، ولم تتعد هذه المصادر : الطبيعة بمعناها الضيق ، واللاوعي الفردي كما يتمثل في الحلم الشعرى وانتداعي الحر ، ثم اللاوعي الجماعي كما يتمثل في الأسطورة والتراث ، ثم الواقع الاجتماعي الذي يمكن استغلاله في الايحاء بطرف من الهموم الذاتية والحضارية للشاعر •

وكان طبيعيا أن نعرض بعد ذلك للصورة الفنية للرمز في شعرنا المعاصر مثلما عرضنا لمصادره ، وفي مقام تحديد خصائص هذه الصور كما تتجلى في النماذج برزت الحقائق التالية :

١ ـ رغم اتكاء الصورة الرمزية في شعرنا المعاصر على ما يدعى رمزيا بتراسل الحواس ، فان أثر هذا التراسل تجلى في التعبير الجزئي أكثر مما تجلى في التصوير ذاته ، وهو يفتقد تلك الرؤيا الشمولية التي ينهار عندها ما بين المدركات من حواجز طبيعية ، والتي تختلط فيها الحواس اختلاطا مركبا، الأمر الذي لم يتحقق الا في بعض الصور الشعرية عند من تأثروا بالنظرية تأثرا عميقا

٢ ـ الصورة الرمزية كما يقول « اللبكي » « حالة نفسية حقيقية » ، وهي تبدأ حيث ينتهي تقليد الواقع فلا تبقى منه الا على مفرداته التي تعتبر في تلك الحالة مادة غفلا يقوم الشاعر بتشكيلها في علاقات جديدة لا تنسخ الواقع ولا تحاكيه • وفي بعض صور « سعيد عقل » ، « وعمر أبي ريشة » ، « وبدر السياب » ما يؤكد هذه الظاهرة •

٣ ـ تعتمد الصورة الرمزية على وحدة الشعور المثار وليس على تشكيله

تشكيلا منطقيا ، ويستتبع ذلك بالضرورة أن تكون الصورة انشائية تولد الشعور ولا تصفه ، فهي صورة حدسية ، وكل ما تحمله من خلجات الذات غامض بطبيعته ، ومن هنا كان ابهامها وكثافه محتواها ، علـى أنه ينبغي أن لا يكون ابهاما يطفيء عطاء القصيدة ويكتم بوحها بالاغلاق ، وهو اذا اقتصر على غموض التعبير كان ضربا من التغبير اللفظي غير المنتج ، كما يلاحظ فى بعض الصور الشعرية لدى « بشر فارس » ، و « سعيد عقل

٤ ـ أحيت طلائع الرمزية في شعرنا الحديث بعض المفردات المهجورة ، كما حررت بعض العلاقات الاسلوبية في الصورة • وأبرز ما تجلى ذلك في غرابة الأوصاف التى يستعملها الشاعر ، واصطيادها من مجالات بعيدة عن مجالات الموصوفات طلبا للايحاء وترفعا عن الابتذال ، ثم في تصفية الأسلوب بحذف الفضول والحشو والاستغناء عن التفصيلات الموضحة وبعض أدوات الربط والاستفهام والتشبيه • وقد ظل تجديد هذه الطلائع في أسلوب الصورة الشعرية داخل الاطار العام لما تبيحه اللغة باستثناء بعض التراكيب الشاذة التى ترددت على وجه التحديد في نتاج « سعيد عقل » والتى لا يفضي شذوذها الى محصول فني يذكر ، وتكمن خطورتها في أنها وضعت تحت أنظار الناشئة مثالا مريضا لوسائل التجديد في التركيب الشعرى •

أما الجناح الثاني من جناحي الايحاء الرمزى ، نعني الموسيقى الشعرية فقد خطا البحث في دراستها على مستويين : مستوى الموسيقى الصوتية ، ومستوى الايقاع والوزن • ففيما يخص الموسيقى الصوتية لاحظ البحث أن عروض الشعر العربى ان روعيت فيه الخصائص العامة للأصوات من حيث الحركة والسكون فان ما بين هذه الأصوات من فروق تتعلق بنوع الصوت وخصائصه السياقية لم تراع بما فيه الكفاية رغم أهميتها في الايحاء الشعرى وكثرة ما يكتب حولها في الآداب الأوروبية ، وكذلك رغم أن بعض مرهفي الحس من شعراء العربية في الماضي قد اهتدوا ـ بدافع ذوقي محض ـ الى هذا الجانب الايحائى واستغلوه استغلالا عفويا غير مقصود •

وقد حاول البحث دراسة بعض النماذج الرمزية من هذه الناحية ، مستفيدا من بعض نتائج الدراسات والتجارب اللغوية ، ولئن كانت هذه المحاولة ذاتية في أحد جانبيها ، فانها من جانب آخر كفيلة أن تبرز ناحية في الموسيقى الشعرية يمكن أن يستغلها شعراؤنا ـ وقد استغلها بعضهم بالفعل ـ فيخلقون بها ايقاعا باطنيا يضاف الى الايقاع الخارجى ، ومرد ذلك أولا وآخرا الى حساسية الشاعر ووعيه الفني واللغوى •

أما فيما يخص الايقاع والوزن فى القصيدة العربية فلم يتجاوز جهد الرمزيين فيهما ـ غالبا ـ حد العناية بهندسة الاطار الشعرى واجتزاء الأوزان وتنويعها فى العمل الشعرى الواحد ، بل والجرأة على اشتقاق هذه الاوزان والتصرف فيها تغنيبا للذوق الموسيقى على الذوق العروضى • أما تجـــارب الشعر التفعيلى فهى ذات صلة بثورة العروض الغربى وبالبيت الرمزى الحر ، بيد أن هذه الصلة ليست بالضرورة صلة الاحتذاء بقدر ما هى صله الاستئناس والتأثر غير المباشر ، لان هذه التجارب فى حقيقه الامر تطوير لخطى التجديد التى سبقتها فى الشعر العربى وامتداد لها • وعن القيمه الفنية لهذه التجارب انتهى البحث ـ بمنهج محايد ـ الى أن الشعر العربى أحوج الى الممـــارسه الأصيلة منه الى اطار بعينه ، فالاطار ذاته ليس حجه للشاعر او عليه ، لان الشاعر الأصيل حجة فنه ، وكثيرا ما حفل الاطار العمودى بقصائد ليس لها من الشعر الا الشكل ، وكثيرا ما اتخذ الاطار الحر ذريعة لتغليف الفقر الفكرى والوجدانى والفنى •

وليس ثمة ما نضيفه بعد هذه الرحلة الطويلة فى قلب الشعر الرمزى سوى تأكيد تلك الحقيقة الكبرى التى حرص البحث على ابرازها اكثر من مرة ، وهى أن الرمزية فى شعرنا المعاصر لم تبلغ من المذهبية ما بلغته النظرية الأم ، وهى حقيقة تمليها طبيعة العصر ، اذ لم يعد هناك مذهب أدبى يحظى باتفاق معظم الكتاب ، وحنت حرية التعبير محل القيود المدرسية المذهبية ، « أما أن هـــذه الحرية هى الفوضى ، فذلك شيء ممكن ، لـــكن الفـــوضى هنا لا تنطوى على خطورة ما ، فالفوضى فى الأدب لا تدل على شيء آخر سوى أن المواهب تزدهر بحرية وأن كل أديب يخلق العمل الفنى الذى يحلو له ، ويضع فيه ما يريد »(١٧) • أما الرمزيون أنفسهم فقد مات منهم المتلاعبون بالألفاظ والقائلون بالنظريات ، ولم يعش الا الرمزيون بالرغم منهم ، أولئك الذين عرفوا كيف ينقذون أنفسهم من جحيم الغموض المغـــلق والذين لم يضيعوا فى أمواج المناقشات المذهبية الحادة كما ترنتك ، وفاليرى ، وكلوديل ، وأندريه جيد •

واذا كانت ثمة صورة يمكن أن نتخيلها لمستقبل الشعر العربى فيمـــا يخص صلته بالرمزية ، فهى وجوب التفرقة بين ما هو عام من الأصول الفنية

---

(١٧) لانسون . تاريخ الأدب الفرنسى ـ جـ ٢ ص ٥٤٦ •

لهذا المذهب وما هو خاص بطبيعة الفكر والوجدان الأوروبى ، ففى كل مذهب ادبى جانبان : جانب فنى يتعلق بوسائل الأداء ، وجانب فكرى ووجدانى يعكس ذات الفنـــان وهموم بيئته وقومه ، واذا كان الجانب الأخـــير خاصا بشخصيات الأدباء وأزمانهم ومناخاتهم الثقافية والاجتماعية ، فان الجانب الأول حصاد أدبى عام يمكن فيه أن تستعار الأصـــول والخصـــائص الفنية وتستخدم فى الصياغة لتشكيل مضمون جديد ينتزعه الفنـــان من نفسه ومجتمعه ، بحيث لا يعتبر الأخذ بها تنازلا عن الشخصية الفردية أو القومية، وبذا نتخلص من قبضة الخضوع العشوائى للمذاهب الغربية فكرا وتطبيقا •

فلنفد من وسائل الفن الرمزى ، شريطة أن تتوجه هـذه الوسائل الى الايحاء بالقضية النبيلة : قضية الذات العربية بكل خصوبتها وتاريخهـــا ووجودها •

فهرس المراجـــع

أ - دواوين وقصائد عرض لها البحث

الشاعر	دواوينه أو قصائده

١ ــ ابراهيم عبد الفتاح طوقان : قصيدة : مصرع بلبل ــ المقتطف ــ يناير سنة ١٩٣٥ م

٢ ــ ابراهيم ناجى : ديوان : وراء الغمام ــ مطبعة التعاون ــ القاهرة ــ سنة ١٩٣٤ م

٣ ــ ابراهيم ناجى : ديوان : ليالى القاهرة ــ مطبعة الفكرة ــ القاهرة ــ سنة ١٩٤٣ م

٤ ــ ابراهيم ناجى : ديوان : الطائر الجريح ــ دار المعارف ــ القاهرة

٥ ــ أحمد شوقى : مسرحية : مصرع كليوباترا ــ المكتبة التجـــارية ــ القاهرة ــ سنة ١٩٥٤ م

٦ ــ أحمد عبد المعطى حجازى : ديوان : مدينة بلا قلب ــ منشورات دار الآداب ــ بيروت ــ سنة ١٩٥٩ م

٧ ــ بدر شاكر السياب : ديوان : أزهار وأساطير ــ منشورات مكتبـــة الحياة ــ بيروت

٨ ــ بدر شاكر السياب : ديوان : أنشودة المطر ــ دار مجلة شـــعر ــ بيروت ــ سنة ١٩٦٠ م

٩ ــ بدر شاكر السياب : ديوان : المعبد الغريق ــ دار العلم للمـــلايين ــ بيروت ــ سنة ١٩٦٢ م

١٠ ــ بدر شاكر السياب : ديوان : منزل الأقنان ــ دار العلم للمـــلايين ــ بيروت ــ سنة ١٩٦٣ م

الشاعر	دواوينه أو قصائده

١١ ــ بشر فارس : قصيدة : الذكرى ــ المقتطف ــ الجزء الأول من المجلد الرابع والثمانين

١٢ ــ بشر فارس : قصيدة : السم ــ المقتطف ــ يناير سنة ١٩٣٥ م

١٣ ــ بشر فارس : قصيدة : الخريف فى برلين ــ المقتطف ــ أكتوبر سنة ١٩٣٦ م

١٤ ــ بشر فارس : قصائد : حرقة ، الى عواد ، غبطة ، أشباه وأضداد ــ مجلة « الأديب » البيروتية : الجزء العاشر من السنة الأولى، والجزء الخامس من السنة الرابعة ، والجزء السادس من السنة التاسعة ، والجزء الأول من السنة الحادية عشرة

١٥ ــ بشر فارس : قصيدة : الى زائرة ــ المقتطف ــ مايو سنة ١٩٤٤

١٦ ــ بشر فارس : قصيدة : وحى ــ الكاتب المصرى ــ مايو سنة ٦١٩٤ م

١٧ ــ بشر فارس : قصيدة : الى فتاة ــ الكاتب المصرى ــ مارس سنة ١٩٤٧ م

١٨ ــ جبران خليل جبران : المواكب ــ مكتبة صادر ــ بيروت ــ سنة ١٩٥٠ م

١٩ ــ حسن كامل الصيرفى : ديوان الألحان الضائعة ــ مطبعة التعاون ــ القاهرة ــ سنة ١٩٣٤ م

٢٠ ــ حسن كامل الصيرفى : ديوان : صدى ونور ودموع ــ الطبعة الأولى ــ الشركة القومية للطباعة والنشر ــ القاهرة ــ سنة ١٩٦٠م

٢١ ــ خليل حاوى : ديوان : الناى والريح ــ الطبعة الأولى ــ منشورات دار الطليعة ــ بيروت سنة ١٩٦١ م

٢٢ ــ خليل شيبوب : قصيدة : الزهرة السوداء ــ المقتطف ــ مارس سنة ١٩٣٤ م

٢٣ ــ سعيد عقل : المجدلية ــ الطبعة الثانية ــ منشورات المكتب التجارى ــ بيروت ــ سنة ١٩٦٠ م

الشاعر	دواوينه أو قصائده

٢٤ ـ سعيد عقل : قدموس ـ الطبعة الأولى ـ منشورات قدموس ـ بيروت سنة ١٩٤٤ م

٢٥ ـ سعيد عقل : ديوان : رندلى ـ الطبعة الثالثة ـ المكتب التجارى ـ بيروت ـ سنة ١٩٦٠ م

٢٦ ـ سعيد عقل : ديوان : أجمل منك ؟ لا ـ الطبعة الأولى ـ المكتب التجارى ـ بيروت ـ سنة ١٩٦٠ م

٢٧ ـ صلاح الأسير : قصيدة : أغوار ـ الأديب ـ الجزء التاسع من السنة الأولى

٢٨ ـ صلاح عبد الصبور : ديوان : الناس فى بلادى ـ الطبعة الأولى ـ دار الآداب ـ بيروت ـ سنة ١٩٥٧ م

٢٩ ـ صلاح عبد الصبور : ديوان : أقول لكم ـ الطبعة الثانية ـ دار الآداب ـ بيروت ـ سنة ١٩٦٥ م

٣٠ ـ صلاح عبد الصبور : ديوان : أحلام الفارس القديم ـ الطبعة الأولى ـ دار الآداب ـ بيروت ـ سنة ١٩٦٤ م

٣١ ـ صلاح لبكى : ديوان : مواعيد ـ منشورات دار المكشوف ـ بيروت ـ الطبعة الأولى ـ سنة ١٩٤٣ م

٣٢ ـ عبد الرحمن شكرى : ديوان عبد الرحمن شكرى ـ الطبعة الأولى بتحقيق الأستاذ نقولا يوسف وطبع الأستاذ عبد العزيز مخيون ـ الاسكندرية ـ سنة ١٩٦٠ م

٣٣ ـ على محمود طه : ديوان : شرق وغرب ـ الطبعة الأولى ـ دار احياء الكتب العربية ـ القاهرة ـ سنة ١٩٤٧ م

٣٤ ـ على محمود طه : ديوان : أرواح وأشباح ـ الطبعة الثالثة ـ دار احياء الكتب العربية ـ القاهرة سنة ١٩٤٥ م

٣٥ ـ عمر أبو ريشة : مختارات ـ منشورات المكتب التجارى للطباعة والتوزيع ـ بيروت

الشاعر	دواوينه أو قصائده

٣٦ ـ محمود حسن اسماعيل : ديوان : أغانى الكوخ ـ يناير سنة ١٩٣٥ م ـ مصر

٣٧ ـ محمود حسن اسماعيل : ديوان : هكذا أغنى ـ القاهرة سنة ١٩٣٧ م

٣٨ ـ محمود حسن اسماعيل : ديوان : أين المفر ـ الطبعة الأولى ـ دار الفكر العربى ـ القاهرة سنة ١٩٤٧ م

٣٩ ـ محمود حسن اسماعيل : ديوان : قاب قوسين ـ الطبعة الأولى ـ دار العروبة ـ القاهرة سنة ١٩٦٤ م

٤٠ ـ نازك الملائكة : ديوان : عاشقة الليل ـ الطبعة الثانية ـ منشورات المكتب التجارى ـ بيروت سنة ١٩٦٠ م

٤١ ـ نازك الملائكة : ديوان : شظايا ورماد ـ الطبعة الثانية ـ منشورات المكتب التجارى ـ بيروت سنة ١٩٥٩ م

٤٢ ـ نازك الملائكة : ديوان : قرارة الموجة ـ الطبعة الأولى ـ دار الآداب ـ بيروت سنة ١٩٥٧ م

ب ـ المراجع العربية والمترجمة

المؤلف	الكتاب

١ ـ ابراهيم أنيس (الدكتور) : دلالة الألفاظ ـ الطبعة الأولى ـ القاهرة سنة ١٩٥٨ م

٢ ـ ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ـ الطبعة الأولى ـ دار الفكرة ـ القاهرة

٣ ـ ابراهيم أنيس : أصوات اللغة عند ابن سينا : احدى المحاضرات التى ألقيت فى مؤتمر مجمع اللغة العربية سنة ١٩٦٣ م

٤ ـ احسان عباس (الدكتور) فن الشعر ـ دار بيروت للطباعة والنشر ـ بيروت سنة ١٩٥٩ م

٥ ـ احسان عباس : عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث ـ دار بيروت للطباعة والنشر ـ بيروت سنة ١٩٥٥ م
والنشر ـ القاهرة سنة ١٩٤٥ م

٦ ـ أحمد أمين وزكى نجيب محمود (الدكتوران) : قصة الأدب فى العالم ـ القسم الثانى من الجزء الثانى ـ لجنة التأليف والترجمة

٧ ـ أحمد أمين وزكى نجيب محمود : قصة الفلسفة الحديثة ـ جزآن ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة سنة ١٩٣٦ م

٨ ـ أحمد زكى أبو شادى : مقدمة الألحان الضائعة ـ مطبعة التعاون ـ القاهرة ـ سنة ١٩٣٤ م

٩ ـ أحمد هيكل (الدكتور) : الأدب الأندلسى ـ الطبعة الثانية ـ مكتبة الشباب ـ القاهرة سنة ١٩٦٢ م

١٠ ـ الياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ـ الطبعة الثانية ـ دار المكشوف ـ بيروت ١٩٤٥ م

١١ ـ اليوت (ت.س) : ترجمات من الشعر الحديث ـ عن دار مجلة شعر ـ بيروت سنة ١٩٥٨ م

الكتاب	المؤلف

١٢ ـ اليوت (ت٠س) : مقالات في النقد الأدبي ـ ترجمة الدكتورة لطيفة الزيات ـ مكتبة الأنجلو ـ القاهرة

١٣ ـ أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ـ دار الكشاف ـ بيروت سنة ١٩٤٩ م

١٤ ـ أنور الجندى : الكتاب المعاصرون : أضواء على حياتهم ـ مطبعة الرسالة ـ القاهرة سنة ١٩٥٥ م

١٥ ـ أنيس الخورى المقدسي : الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث ـ الجزء الثانى ـ الطبعة الاولى ـ بيروت سنة ١٩٥٢ م

١٦ ـ أولمان (ستيفن) : دور الكلمة فى اللغة ـ ترجمة الدكتور كمال بشر ـ القاهرة سنة ١٩٦٢ م

١٧ ـ ايفانز (ايفور) : موجز تاريخ الأدب الانجليزى ـ ترجمة الدكتورين شوقى السكرى وعبد الله عبد الحافظ ـ الطبعة الأولى ـ مكتبة الأنجلو ـ القاهرة سنة ١٩٦٠ م

١٨ ـ بدر الديب : مقدمة ديوان : الناس فى بلادى ـ الطبعة الأولى ـ دار الآداب ـ بيروت سنة ١٩٥٧ م

١٩ ـ بروك (روبرت) : أحزان المساء ـ مجموعة شعرية ترجمة كمال الحناوى ـ الطبعة الأولى ـ مطبعة الشبكشى بالقاهرة سنة ١٩٦١ م

٢٢ ـ بودلير (شارل) : أزهار الشر ـ ترجمة وتقديم محمد أمين حسونة ـ الدار القومية ـ القاهرة سنة ١٩٦١ م

٢٣ ـ بودلير (شارل) : مجموعة شعرية ترجمها وقدم لها الدكتور ابراهيم ناجى تحت عنوان : بودلير وقصائد من ديوانه « أزهار الشر » ـ الطبعة الأولى ـ رابطة الأدب الحديث ـ القاهرة سنة ١٩٥٤ م

٢٤ ـ الترجمة العربية للعهدين القديم والجديد ـ نشر جمعية التوراة

الكتاب	المؤلف

٢٥ ـ تمام حسان (الدكتور) مناهج البحث فى اللغة ـ مكتبة الأنجلو ـ القاهرة سنة ١٩٥٥ م

٢٦ ـ تيت (ألن) دراسات فى النقد ـ ترجمة الدكتور عبد الرحمن ياغى ـ بيروت سنة ١٩٦١ م

٢٧ ـ جاك تاجر : حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر ـ دار المعارف ـ مصر

٢٨ ـ الجبرتى : عجائب الآثار فى التراجم والأخبار ـ الجزء الثالث ـ المطبعة المصرية ببولاق

٢٩ ـ جيلفورد (ج·ب) : ميادين علم النفس ـ المجلد الأول ـ أشرف على ترجمته الدكتور يوسف مراد ـ دار المعارف ـ مصر سنة ١٩٥٥ م

٣٠ ـ جويار (م·ف) : الأدب المقارن ـ ترجمة الدكتور محمد غلاب ـ القاهرة سنة ١٩٥٦ م

٣١ ـ جويو (ج·م) : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ـ ترجمة سامى الدروبى ـ دار الفكر العربى ـ مصر

٣٢ ـ حسيب الحلوى : الأدب الفرنسى فى عصر الذهبى ـ الطبعة الأولى ـ حلب سنة ١٩٥٢ م

٣٣ ـ خليل مطران : ديوانه ـ الطبعة الثانية ـ مطبعة دار الهلال ـ سنة ١٩٤٩ م

٣٤ ـ درويش الجندى (الدكتور) : الرمزية فى الأدب العربى ـ مكتبة نهضة مصر ـ القاهرة سنة ١٩٥٨ م

٣٥ ـ درو (اليزابيث) : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ـ ترجمة الدكتور محمد ابراهيم الشوش ـ منشورات مكتبة ميمنة ـ بيروت سنة ١٩٦١ م

الكتاب	المؤلف

٣٦ ـ الدمنهورى (السيد محمد) : حاشية الدمنهورى على متن الكافى فى علمى العروض والقوافى ـ المطبعة الميمنية ـ مصر سنة ١٣٠٧ هـ

٣٧ ـ دوتان (بول) : الأدب الانجليزى ـ الطبعة الأولى ـ دار الفكر العربى ـ القاهرة سنة ١٩٤٨ م

٣٨ ـ رئيف خورى : الفكر العربى الحديث ـ دار المكشوف ـ بيروت سنة ١٩٤٣ م

٣٩ ـ رشاد رشدى (الدكتور) فى الشعر الانجليزى ـ الطبعة الأولى ـ القاهرة سنة ١٩٥٦ م

٤٠ ـ روز غريب : النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ـ دار العلم للملايين ـ بيروت سنة ١٩٥٢ م

٤١ ـ روزنتال (م٠ل) : شعراء المدرسة الحديثة ـ ترجمة جميل الحسنى ـ منشورات المكتبة الأهلية ـ بيروت سنة ١٩٦٣ م

٤٢ ـ ريتشاردز (أ٠أ) : مبادىء النقد الأدبى ـ ترجمة وتقديم الدكتور محمد مصطفى بدوى ـ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ـ القاهرة سنة ١٩٦٣ م

٤٣ ـ ريد (هربرت) : الفن والمجتمع ـ ترجمة وتعليق فتح الباب عبد الحليم ـ مطبعة شباب محمد ـ القاهرة

٤٤ ـ ريلكه (رينر ماريا) : مجموعة شعرية ترجمة الدكتور ممدوح حقى ـ دار اليقظة العربية ـ دمشق سنة ١٩٦٢ م

٤٥ ـ سارتر (جان بول) : ما الأدب ـ ترجمة الدكتور محمد غنيمى هلال ـ الأنجلو ـ القاهرة سنة ١٩٦١ م

٤٦ ـ سارتر (جان بول) بودلير ـ ترجمة جورج طرابيشى ـ الطبعة الأولى ـ دار الآداب ـ بيروت سنة ١٩٦٥ م

الكتاب	المؤلف

٤٧ ـ سعيد عقل : كأس لخمر ـ الطبعة الأولى ـ المكتب التجارى ـ بيروت سنة ١٩٦١ م

٤٨ ـ سهيل أيوب : على محمود طه : شعر ودراسة ـ دار اليقظة العربية ـ دمشق سنة ١٩٦٢ م.

٤٩ ـ السيوطى (عبد الرحمن جلال الدين) : المزهر فى علوم اللغة وانواعها ـ الجزء الأول بتحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرين ـ الطبعة الثانية ـ دار احياء الكتب العربية

٥٠ ـ شكرى محمد عياد (الدكتور) البطل فى الأدب والأساطير ـ الطبعة الأولى ـ دار المعرفة ـ القاهرة سنة ١٩٥٩ م

٥١ ـ شوقى ضيف (الدكتور) دراسات فى الشعر العربى المعاصر ـ الطبعة الثانية ـ دار المعارف ـ القاهرة

٥٢ ـ صلاح لبكى : لبنان الشاعر ـ بيروت سنة ١٩٥٤ م

٥٣ ـ طاغور (رابندرانات) : ديوانى : جنى الثمار ، جيتنجالى ـ تعريب الدكتور بديع حقى ـ دار القلم ـ القاهرة سنة ١٩٦١ م

٥٤ ـ عباس محمود العقاد (الأستاذ) : التجديد فى الشعر العربى ـ دراسة ألقيت بمهرجان الشعر الرابع بالاسكندرية ونشره المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ضمن تقويم هذا المهرجان

٥٥ ـ عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة ـ الأنجلو ـ القاهرة سنة ٩٦٠

٥٦ ـ عباس محمود العقاد : يسألونك ـ لجنة البيان العربى ـ القاهرة سنة ١٩٤٦ م

٥٧ ـ عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ـ مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٣٧ م

٥٨ ـ عباس محمود العقاد ، ابراهيم عبد القادر المازنى : الديوان فى النقد والأدب : الجزء الأول ـ الطبعة الثانية ـ ابريل سنة ١٩٢١ م ، الجزء الثانى ـ فبراير سنة ١٩٢١ م ـ القاهر

المؤلف	الكتاب

٥٩ ـ عبد الحكيم حسان : التصوف في الشعر العربي ـ الأنجلو ـ القاهرة سنة ١٩٥٤ م

٦٠ ـ عبد الحميد يونس (الدكتور) : الأسس الفنية للنقد الأدبي ـ الطبعة الأولى ـ دار المعرفة ـ القاهرة سنة ١٩٥٨ م

٦١ ـ عبد الرحمن الرافعي : في أعقاب الثورة المصرية ـ الجزء الأول ـ الطبعة الأولى ـ مكتبة النهضة المصرية سنة ١٤٩٧ م
الجزء الثاني ـ الطبعة الأولى ـ مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٤٩ م ، الجزء الثالث ـ الطبعة الأولى ـ مكتبة النهضة المصرية ١٩٥١ م .

٦٢ ـ عبد العزيز الدسوقي : جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث ـ الدراسات العربية ـ القاهرة سنة ١٩٦٠ م

٦٣ ـ عبد الله الطيب المجذوب (الدكتور) : المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها ـ الجزء الأول ـ الطبعة الأولى ـ شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي ـ مصر سنة ١٩٥٥ م

٦٤ ـ عز الدين اسماعيل (الدكتور) : الأسس الجمالية في النقد العربي ـ الطبعة الأولى ـ دار الفكر العربي ـ القاهرة ١٩٥٥ م

٦٥ ـ عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب ـ دار المعارف ـ القاهرة سنة ١٩٦٣ م

٦٦ ـ عمر الدسوقي (الأستاذ) : في الأدب الحديث ـ الجزء الأول ـ الطبعة الرابعة ـ دار الفكر العربي ـ القاهرة ١٩٥٩ م ، الجزء الثاني ـ الطبعة الرابعة ـ دار الفكر العربي ـ القاهرة سنة ١٩٦١ م

٦٧ ـ عمر الدسوقي : المسرحية ـ الطبعة الثالثة ـ دار الفكر العربي ـ القاهرة

٦٨ ـ عيسى الناعوري : أدب المهجر ـ دار المعارف ـ مصر ١٩٥٩ م

المؤلف	الكتاب

٦٩ ـ فرويد (سيجموند) : محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى ـ ترجمة الدكتور أحمد عزت راجح ـ الطبعة الثانية ـ قسم الترجمة والألف كتاب ـ الأنجلو ـ القاهرة

٧٠ ـ فشر (هـ ٠ أ) : تاريخ أوربا فى العصر الحديث ـ تعريب أحمد نجيب هاشم ووديع الضبع ـ الطبعة الثالثة ـ دار المعارف ـ مصر

٧١ ـ لانسون (جوستاف) : تاريخ الأدب الفرنسى ـ الجزء الثانى ـ ترجمة الدكتور محمود قاسم ـ المؤسسة العربية الحديثة ـ القاهرة سنة ١٩٦٢ م

٧٢ ـ لويس عوض (الدكتور) : فى الأدب الانجليزى الحديث ـ الأنجلو ـ القاهرة سنة ١٩٥٠ م

٧٣ ـ مارون عبود : جدد وقدماء ـ دار الثقافة ـ بيروت ١٩٥٤ م

٧٤ ـ محمد ضياء الدين الريس (الدكتور) : فى التاريخ الاسلامى الحديث ـ الطبعة الأولى ـ الأنجلو ـ القاهرة ـ سنة ١٩٥٨ م

٧٥ ـ محمد غنيمى هلال (الدكتور) : الأدب المقارن ـ الطبعة الثالثة ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة ـ سنة ١٩٦٢ م

٧٦ ـ محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ـ الحلقة الأولى من سلسلة المذاهب الأدبية الكبرى ـ مكتبة نهضة مصر

٧٧ ـ محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ـ الطبعة الثالثة ـ دار انهضة اعربية ـ اقاهرة سنة ١٩٦٤ م

٧٨ ـ محمد مصطفى بدوى (الدكتور) : كولردج ـ سلسلة نوابغ الفكر الغربى (١٥) دار المعارف ـ القاهرة

٧٩ ـ محمد مصطفى هدارة : التجديد فى شعر المهجر ـ الطبعة الأولى ـ دار الفكر العربى ـ القاهرة سنة ١٩٥٧ م

المؤلف	الكتاب

٨٠ ـ محمد مندور (الدكتور) خليل مطران ـ مكتبة نهضة مصر ـ القاهرة

٨١ ـ محمد مندور : فى الميزان الجديد ـ الطبعة الأولى ـ لجنة التاليف والترجمة والنشر ـ القاهرة سنة ١٩٤٤ م

٨٢ ـ محمد مندور : فى الأدب والنقد ـ الطبعة الأولى ـ لجنة التاليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٤٩ م

٨٣ ـ محمد مندور : محاضرات فى الأدب ومذاهبه ـ معهد الدراسات العربية ـ القاهرة سنة ١٩٥٥ م

٨٤ ـ محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى ـ معهد الدراسات العربية ـ الحلقة الأولى سنة ١٩٥٥ م

٨٥ ـ محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى ـ الحلقة الثانية سنة ١٩٥٧ م

٨٦ ـ محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى ـ الحلقة الثالثة سنة ١٩٥٨ م

٨٧ ـ محيى الدين رضا : بلاغة العرب فى القرن العشرين ـ الطبعة الثانية ـ المطبعة الرحمانية بمصر ١٩٢٤ م

٨٨ ـ مصطفى عبد اللطيف السحرتى : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ـ مطبعة المقتطف والمقطم ـ القاهرة ١٩٤٨ م

٨٩ ـ ميخائيل نعيمة : الغربال ـ دار المعارف سنة ١٩٤٦ م

٩٠ ـ نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ـ الطبعة الثانية ـ مكتبة النهضة ـ بغداد سنة ١٩٦٥ م

٩١ ـ ناصر الدين الخانى (الدكتور) : من اصطلاحات الأدب الغربى ـ دار المعارف ـ القاهرة سنة ١٩٥٩ م

٩٢ ـ هايمن (ستانلى) النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ـ ترجمة الدكتورين: احسان عباس ومحمد يوسف نجم ـ منشورات دار الثقافة ـ بيروت ـ الجزء الأول سنة ١٩٥٨ م ، والجزء الثانى سنة ١٩٦٠ م

٩٣ ـ هويسمان (دنيس) : علم الجمال ـ ترجمة أميرة حلمى مطر ـ مشروع الألف كتاب ـ القاهرة

ج ـ أهم الدراسات التى نشرت بالدوريات

١ ـ أحمد أمين : الرمز فى الأدب الصوفى ـ الرسالة ـ العدد ١٣١ سنة : ١٩٣٦ م .

٢ ـ اسماعيل أحمد أدهم (الدكتور) : خليل مطران شاعر العربية الابداعى ـ المقتطف ـ مارس سنة ١٩٣٩ م .

٣ ـ الياس أبو شبكة : الحركة الأدبية فى سوريا ولبنان ـ المقتطف ـ فبراير سنة ١٩٣٩ م .

٤ ـ اليوت (ت. س) : موسيقى الشعر ـ ترجمة منح الخورى ـ الأديب ـ مارس سنة ١٩٥٦ م .

٥ ـ ايليا الحاوى : سعيد عقل ، ماله وما عليه ـ مجلة الآداب ـ يونية ١٩٦١ م .

٦ ـ بشر فارس (الدكتور) : فى المذهب الرمزى ـ الرسالة ـ العدد ٢٥١ سنة ١٩٣٨ م .

٧ ـ بشر فارس (الدكتور) : لفظ الشاعر ـ مجلة الأدب ـ الجزء العاشر السنة الثالثة سنة ١٩٤٤ م .

٨ ـ جوركى (مكسيم) : بول فرلين والانحلاليون ـ ترجمة فؤاد دوارة ـ المجلة ـ أغسطس سنة ١٩٦٣ م .

٩ ـ خليل هنداوى : مذهب السمبوليزم أو الشعر الرمزى ـ الرسالة ـ العدد ٣٣ سنة ١٩٣٤ م .

١٠ ـ رجاء النقاش : الرمز فى الشعر الجديد ـ مجلة الشهر ـ فبراير سنة ١٩٥٩ م .

١١ ـ رجاء النقاش : مدينة بلا قلب بين الشعر والحياة ـ الآداب ـ فبراير سنة ١٩٥٩ م .

١٢ ـ رشاد رشدى (الدكتور) : المعادل الموضوعى ـ الكاتب ـ مايو سنة ١٩٦١ م .

١٣ ـ زكي طليمات : في المذهب الرمزي ـ الرسالة ـ العدد ٢٥٠

١٤ ـ سعد مكاوي : أفول الآلهة ـ الكاتب ـ مايو سنة ١٩٦١ م .

١٥ ـ صديق شيبوب : أثر الأدب الفرنسي في أدباء مصر ـ المكشوف العدد ٢٠٥ .

١٦ ـ عباس محمود العقاد : مقال عن « المدرسة الرمزية » ـ مجنة الكتاب القاهرة ـ يناير سنة ١٩٤٧ م .

١٧ ـ عبد الرحمن شكري : رأيي في الشعر الحديث ـ المقتطف ـ مايو سنة ١٩٣٩ م .

١٨ ـ عبد الله عبد الدايم : فلسفة الأدب الرمزي ـ الأديب ـ الجزء الثاني عشر من السنة الثالثة سنة ١٩٤٤ م .

١٩ ـ عدنان الذهبي : سيكولوجية الرمزية ـ مجلة علم النفس المجلد (٤) العدد (٣) فبراير سنة ١٩٤٩ م .

٢٠ ـ عدنان الذهبي : سيكولوجية الرمزية ـ مجلة علم النفس المجلد (٥) العدد (٢) يناير سنة ١٩٥٠ م .

٢١ ـ عدنان الذهبي : الرمزية في شعر امرىء القيس ـ الأديب ـ تشرين الثاني سنة ١٩٤٦ م .

٢٢ ـ عدنان الذهبي : مدرسة أوس الرمزية ـ الأديب ـ كانون الأول : سنة ١٩٤٦ م .

٢٣ ـ عدنان الذهبي : تمهيد لدراسة بلاغة الرمزية ـ الأدب ـ كانون الثاني سنة ١٩٤٨ م .

٢٤ ـ عدنان الذهبي : الرمزية في أدب جبران خليل جبران ـ الأديب ـ مارس سنة ١٩٥١ م .

٢٥ ـ علي درويش (الدكتور) : أزهار الشر ـ مجلة الشعر ـ ابريل سنة ١٩٦٥ م .

٢٦ ـ فؤاد زكريا (الدكتور) : نظريات حديثة في فلسفة الفن ـ المجلة ـ ديسمبر سنة ١٩٦٤ م .

٢ ـ محمد غنيمي هلال (الدكتور) : فلسفة الصورة في شعر البرناسيين ـ المجلة ـ سبتمبر سنة ١٩٥٩ م .

٢ ـ محمد غنيمي هلال (الدكتور) : فلسفة الصورة فى شعرى الرومانتيكيين ـ المجلة ـ أغسطس سنة ١٩٥٩ م .

٢ ـ محمد غنيمي هلال (الدكتور) : ما الأدب في نقد ت . س اليوت والنقد العالمى ؟ ـ المجلة ـ يولية سنة ١٩٦٠ م .

٣ ـ محمد فريد أبو حديد : هل للشعر المرسل مكان فى العربية ـ مجلة الرسالة ـ العدد التاسع ـ السنة الأولى .

٣ ـ محمد مندور (الدكتور) : التعبير الشعرى بين السوقية والرمزية ـ المجلة ـ أغسطس سنة ١٩٥٨ م .

٣ ـ محيى الدين محمد : الرموز عند بدر شاكر السياب ـ المجلة ـ يولية سنة ١٩٦٣ م .

٣ ـ محيى الدين محمد : مدينة بلا قلب . نوستالجيا عنيفة ـ الآداب ـ يونية سنة ١٩٥٩ م .

٣ ـ محيى الدين محمد : الشعر الحـــديث .. لماذا ؟ ـ المجلة ـ ابريل سنة ١٩٦٤ م .

٣ ـ نقولا فياض : الرمزية والشعر الرمزى ـ مجلة الأديب ـ الأعداد ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ـ السنة الأولى .

٣ ـ هانى مندس : قصيدة النثر فى لبنـــان ـ مجلة الشعر ـ اغسطس سنة ١٩٦٤ م .

د ـ اهم المراجع الافرنجية

1. BASLER (Roy. P.) : Sex; Symbolism and Psychology in Literature, New Brunswick, Rutgers University Press 1948.

2. BERQUE (Jacques) : Préface de Jacques Berque, Anthologie de la Littérature Arabe Contemporaine, 1964, Paris.

3. BEVAN (Edwyn) : Symbolism and Belief, Beacon Press Beacon Hill — Boston.

4. BOWRA (C.M.) : The Heritage of Symbolism, Macmillan & Coy. London 1959.

5. CRITICS AND CRITICISM, The University of Chicago Press — 1954.

6. ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, 14th ed. V — 21.

7. FRYE (Northrop) : Anatomy of Criticism, Princeton University Press 1957.

8. GOODMAN (Paul) : The Structure of Literature, The University of Chicago Press, 1959.

9. LEHMANN (A.G.) : The Symbolist Aesthetic in France, Basil Blackwell, Oxford 1950.

10. MARTINO (P) : Parnasse et Symbolisme, 5ème Ed. Paris 1935.

11. MAXWELL (D.E.S.) : The Poetry of T.S. Eliot, Routledge and Kegan Paul — London 1961.

12. STEWART (Jean) : Poetry in France and England, Hogarth Press — London 1931.

13. TINDALL (W.Y.) : The Literary symbol, Columbia University Press — New York 1955.

14. TINDALL (W.Y.) : Forces in Modern British Literature, Vintage Books — New York 1950.

15. WELLEK (René) : A History of Modern Criticism: 1750 — 1950, Yale University Press 1955.

16. WELLEK (René) and WARREN (Austin) : Theory of Literature — London 1954.

فهرس

رقم الايداع ١٩٧٦/٥١٧٢
الترقيم الدولى : ٢ ـ ٥٦١ ـ ٢٤٦ ـ ٩٧٧

مطبعة اطلس
١١ ـ ١٣ شارع سوق التوفيقية ـ القاهرة